MASTER
NEGATIVE
NO. 93-81465-6

MICROFILMED 1993

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES/NEW YORK

as part of the
"Foundations of Western Civilization Preservation Project"

Funded by the
NATIONAL ENDOWMENT FOR THE HUMANITIES

Reproductions may not be made without permission from
Columbia University Library

# COPYRIGHT STATEMENT

The copyright law of the United States - Title 17, United States Code - concerns the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material.

Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or other reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

This institution reserves the right to refuse to accept a copy order if, in its judgement, fulfillment of the order would involve violation of the copyright law.

*AUTHOR:*

CROCE, BENEDETTO

*TITLE:*

GIOVANNI PASCOLE

*PLACE:*

BARI

*DATE:*

1920

Master Negative #

93-81465-6

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

## BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

Paterno
D855P26
DC3

Croce, Benedetto, 1866-1952.
... Giovanni Pascoli, studio critico. Nuova ed. con aggiunte. Bari, Laterza, 1920.
132 p. 20½ cm.

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35mm REDUCTION RATIO: 11x
IMAGE PLACEMENT: IA, (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 6/4/93 INITIALS FC
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

# BIBLIOGRAPHIC IRREGULARITIES

MAIN ENTRY: Croce, Benedetto
Giovanni Pascoli

**Bibliographic Irregularities in the Original Document**

List volumes and pages affected; include name of institution if filming borrowed text.

_____ Page(s) missing/not available: _____

_____ Volumes(s) missing/not available: _____

_____ Illegible and/or damaged page(s): entirely

_____ Page(s) or volumes(s) misnumbered: _____

_____ Bound out of sequence: _____

_____ Page(s) or illustration(s) filmed from copy borrowed from: Brown University

_____ Other: _____

FILMED IN WHOLE
OR IN PART FROM
A COPY
BORROWED FROM
BROWN
UNIVERSITY

AIIM

**Association for Information and Image Management**
1100 Wayne Avenue, Suite 1100
Silver Spring, Maryland 20910
301/587-8202

Centimeter

Inches

MANUFACTURED TO AIIM STANDARDS
BY APPLIED IMAGE, INC.

# COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES

## Interlibrary Loan

Borrowed for DIRKS

Request number 93: 3179

Lending library RIBG

**Due Date:** 5-20-93

***Do not remove this band.***

Number of volumes 1vol.

If the lending library has placed restrictions on the use of this item, the restriction is noted below.

___ No photocopying

___ Not renewable by the lending library

___ Library use only

**Renewal.** To renew, call us at 854-3542 or come to the Columbia Interlibrary Loan Office in 207 Butler Library at least 5 days before the due date shown above.

**Fines.** You will be charged a fine if this item is returned to us after the due date shown above. This policy applies to all Columbia borrowers through Interlibrary Loan, including faculty and other officers.

**Return** this loaned item to the Interlibrary Loan Office, 207 Butler Library, Monday through Friday, 9:00 a.m. to 5:00 p.m.

***Do not remove this band.***

ROMANCE

ROMANCE
PQ 4835
A3
Z93

GIOVANNI PASCOLI

BENEDETTO CROCE

# GIOVANNI PASCOLI

STUDIO CRITICO

NUOVA EDIZIONE CON AGGIUNTE

BARI
GIUS. LATERZA & FIGLI
TIPOGRAFI-EDITORI-LIBRAI
1920
ITALY

PROPRIETÀ LETTERARIA

MAGGIO MCMXX - 55614

PQ4835
A3
Z93

20 April 26
240725

# AVVERTENZA

La buona accoglienza fatta alla ristampa in volume separato del saggio sul Carducci ci muove a ristampare nella stessa forma il saggio che sul Pascoli il Croce pubblicò nel 1907 e raccolse poi nel 1915 nel quarto volume della *Letteratura della nuova Italia.*

Abbiamo fatto seguire ad esso la risposta che nello stesso anno 1907 il Croce fece ai suoi critici, e due scritti pubblicati nel 1919 e nel 1920, nei quali egli ritorna sul suo vecchio giudizio per ribadirlo e particolareggiarlo. In appendice è un cenno e un saggio delle discussioni sollevate di recente sul Pascoli, a proposito di questi scritti del Croce.

*L'EDITORE.*

# I

# GIOVANNI PASCOLI

## I.

Leggo alcune delle più celebrate poesie di Giovanni Pascoli, e ne provo una strana impressione. Mi piacciono? mi spiacciono? Sì, no: non so. Non mi smarrisco per questo, e non me la prendo nè con la insufficienza mia nè con quella del poeta. So bene che il giudizio dell'arte, benchè si fondi sulla ingenua impressione, non si esaurisce nelle cosiddette prime impressioni, e che Ruggero Bonghi fraintese quando scambiò e criticò l'una per le altre, la logica della fantasia per la illogica del capriccio. E so bene che artisti assai energici disorientano, alla prima, il lettore: s'impegna come una lotta tra l'anima conquistatrice e un'altra che non vuole — eppur vuole, — lasciarsi conquistare: lotta di amori estetici, arieggiante quasi quella dei sessi che corre attraverso tutto il mondo animale e che testè il De Gourmont ci ha descritta in un suo

libro popolare. Dunque, non mi smarrisco, mi rimetto all'opera, rileggo e rileggo ancora. Ma, per quanto rilegga, per quanto torni a quella lettura dopo lunghe pause, la strana perplessità si rinnova. *Odi et amo*: come mai? *Nescio: sed fieri sentio et excrucior.*

Non è poeta grande colui che ha concepito *I due cugini*? I due bambini giocano tra loro, e si amano: quando si vedono, corrono, anzi volano l'uno verso l'altro, con tale impeto di gioiosità infantile abbracciandosi, che i loro berretti cascano e i capelli biondi mescolano i riccioli. Ma quei giuochi, quegli amori sono spezzati: l'uno dei due, il maschietto, muore:

appassì come rosa
che in boccio appassisce nell'orto.

E l'altra resta legata a lui: è « la piccola sposa del piccolo morto ». La bambina cresce: si cresce rapidamente in quegli anni: si fa giovinetta, già quasi donna. Ma l'altro no: si è fermato: colà dove l'hanno deposto, non si cresce. Sembra che, quando rivede la sua cuginetta, che si svolge e fiorisce col misterioso irrefrenabile impulso della vita e del sesso, egli le stia innanzi tra meravigliato, smarrito e umiliato:

col capo non giunge
al seno tuo nuovo, che ignora.

Quella l'ama sempre: sempre le par di udir intorno a sè « la fretta dei taciti piedi ». Ma il morto non le sorride: la giovinetta fiorente non



è più, per lui, la compagna di una volta; sente che gli è sfuggita, che non gli appartiene più:

piangendo l'antica sventura,
tentenna il suo capo di bimbo.

Movimenti ed immagini di grande bellezza, certamente. Ma, per un altro verso, già nel metro adottato, la terzina di novenarî, si avverte qualcosa non saprei se di ballato o di ansimante, che stona con la calma sospirosa e dolorosa del piccolo idillio triste. La struttura generale è spiacevolmente simmetrica: divisa in tre parti, che paiono le tre proposizioni di un sillogismo. Il principio è un *ex-abrupto*, non libero di enfasi o di teatralità:

S'amavano i bimbi cugini;

l'immagine, che segue, è leziosa:

pareva l'incontro di loro
l'incontro di due lucherini.

L'insistenza è soverchia, e anche di effetti torbidi. È stupendamente detto:

Tu, piccola sposa, crescesti;
man mano intrecciavi i capelli,
man mano allungavi le vesti.

È il crescere veduto realisticamente, ma soffuso di gentilezza: non ci vorrebbe altro. Ma no: il metro continua per suo conto:

Crescevi sott'occhi che negano
ancora; ed i petali snelli
cadevano: il fiore già lega:

fatica di paragoni, che ottenebra e non potenzia l'immagine già perfettamente determinata. E il metro continua ancora, come un cavallo che, nonostante gli abbiate fatto sentire il morso, vi trasporta per un altro tratto di via, che non si doveva percorrere:

Ma l'altro non crebbe. Dal mite
suo cuore, ora, senza perchè,
fioriscono le margherite
e i non ti scordare di me;

dove quel «senza perchè» mi sembra davvero senza perchè; e la fiorita sulla tomba è roba vieta, resa più vieta ancora dalla romanticheria di quei «non ti scordare di me», che cascano mollemente formando la chiusa del paragrafetto. Ahi! lo specchio tersissimo si è appannato: il capolavoro è rimasto a mezzo,

come rosa
che in boccio appassisce nell'orto.

*Valentino* è un altro bambino. Solo un occhio di poeta può scoprire e far valere un'immagine tanto graziosa. È un contadinello tutto vestito di nuovo, ma a piedi scalzi: la madre, che lo ha visto tremar di freddo durante il gennaio, ha messo da parte a soldo a soldo un piccolo gruzzolo; e il gruzzolo è bastato per comprare il panno della veste e non già anche per la spesa delle scarpe: il grande sforzo di quella veste lo ha esaurito:



Costa: chè mamma già tutto ci spese,
quel tintinnante salvadanaio:
ora esso è vuoto, e cantò più d'un mese,
per riempirlo, tutto il pollaio.

Un solo aggettivo ben collocato è atto a suggerire una serie d'immagini: quasi si vede la povera donna, che scuote e fa «tintinnare» il rozzo salvadanaio di creta, per accertarsi del tesoretto che vi ha accumulato con tanto stento:

e tu, magro contadinello,
restasti a mezzo, così, con le penne,
ma nudi i piedi come un uccello...

La figura si raggentilisce in questo sorriso, fatto d'intenerimento: il contadinello è magro, diventa leggiero, si associa naturalmente all'immagine dell'uccello. Come un uccello, egli non prova impaccio nè sente il ridicolo del suo abbigliamento a mezzo:

come l'uccello venuto dal mare,
che tra il ciliegio salta, e non sa
ch'oltre il beccare, il cantare, l'amare,
ci sia qualch'altra felicità.

Capolavoro? Neppur qui. Io ho riferito versi e strofe singole, trascegliendo nel piccolo componimento. Ma, se ve l'avessi letto intero, ve ne avrei dato forse un concetto assai minore. Lascio stare il lungo ricamo che il Pascoli fa sul particolare dei piedini nudi. «Piedini nudi», dice tutto; ma il Pascoli, invece, non senza giuoco di parole:

solo ai piedini provati dal rovo
porti la pelle dei tuoi piedini...

E non si contenta:

porti le scarpe che mamma ti fece,
che non mutasti mai da quel dì,
che non costarono un picciolo...

Insopportabile è, che faccia poi un simile ricamo anche al pollaio, che aveva così bene e sobriamente evocato:

e le galline cantavano: *Un cocco!*
*ecco ecco un cocco un cocco per te!*

Il delicato poeta si è messo a rifare il verso ai polli! E si resta con quel grido fastidioso negli orecchi, che pur non fa dimenticare del tutto il « tintinnante salvadanaio ».

Non meno originale, ossia poetico, è il *Sogno della vergine*. Anche la donna che non ha avuto figli, la vergine, è una madre, madre in potenza: esistono non solo i figli che sono nati, ma i « figli non nati », bella immagine che il Pascoli ha, a quanto credo, creata lui, e che ritorna in molti suoi versi. La vergine dorme, e la madre che è in lei sogna in quel sonno: il sangue, che scorre per le sue membra, le si trasmuta e addolcisce come in latte:

Stupisce le placide vene
quel flutto soave e straniero,
quel rivolo labile, lene,
d'ignota sorgente, che sembra
che inondi di blando mistero
le pie sigillate sue membra...



La vaga aspirazione si concreta in un piccolo essere: il sogno s'intensifica: accanto, ella sente un alito, un piccolo vagito:

Un figlio! che posa sul letto
suo vergine! e cerca assetato
le fonti del vergine petto!

E com'è materno quel sogno! Il bambino non sorride, trionfante di vita: il bambino ha bisogno della difesa di sua madre, che tanto più lo sogna e l'ama quanto più le par di doverlo difendere: egli « piange il suo tacito pianto ». Tacito: è un pianto veduto nel sogno.

Ma come, d'altro canto, è lungo quel componimento, la cui sostanza poetica sta tutta nelle poche immagini ora ricordate! È diviso in cinque parti: vi si descrive in principio la vergine dormente e il lume che vacilla nell'ombra della stanza: quasi che tale messa in iscena possa preparare in alcun modo la poesia, la quale comincia solo con l'immagine del sangue che si fa latte. Il Pascoli non se ne sta alla espressione delle « pie membra sigillate »: spiega:

le gracili membra non sanno
lo schianto, non sanno l'amplesso...

e la spiegazione ridondante, in materia così scabrosa, era da evitare. Neppure sta pago ad esclamare, all'improvviso sorgere del bambino che brancola cercando avidamente il seno della madre:

O fiore d'un intimo riso
dell'anima!

che è forse già un comento piuttosto eloquente che poetico; ma comenta il comento e dà in argutezze o *agudezas*:

o fiore non nato
da seme, e sbocciato improvviso!
Tu fiore non retto da stelo,
tu luce non nata da fuoco,
tu simile a stella del cielo,
del cielo dell'anima...

Il bambino è allontanato dal fianco materno e riposto fantasticamente in una culla. E la culla assume una grande importanza, tanto che le si rifà il verso come altra volta al pollaio:

Si dondola dondola dondola
senza rumore la culla
nel mezzo al silenzio profondo;

il che è inopportuno, ma chiaro. E al Pascoli non par chiaro, e aggiunge un paragone:

così come tacita al vento,
nel tacito lume di luna,
si dondola un cirro d'argento.

E vi ha, nel resto del componimento, esortazioni al bimbo perchè sorrida un istante; e vi si narra il sorgere dell'alba e lo svanire del sogno: narrazione per lo meno altrettanto esuberante, quanto prima la descrizione della stanza e della lampada da notte.

Il padre del Pascoli fu assassinato, una sera, sulla via campestre, mentre tornava alla sua casa. La mattina di quel giorno d'inenarrabile strazio e terrore, l'ultima volta che i suoi lo videro vivo,



è ricordata in ogni minimo particolare: con quel perduto dolore dell'animo che dice: — potevamo non lasciarlo andar via, quel mattino, e sarebbe ancora tra noi! — E la memoria scopre, o l'illusione fa immaginare, particolari quasi profetici. Il padre stava per salire sulla carrozza, circondato dai suoi, dalla moglie, dai figliuoli grandi e piccini, usciti sulla strada a salutarlo. Ma, nell'appressarsi ch'egli fece al suo cavallo:

la più piccina a lui toccò la mazza.

Gli prese il bastone, come per tirarlo indietro, e ruppe in pianto. Non voleva ch'egli andasse via: non voleva, così, irragionevolmente, come bimba che era; ed egli dovette ingannarla, per acchetarla: farle credere che rientrava in casa, ed uscire da un'altra porta. Quella manina di bimba è indimenticabile. Si sfiora quasi la genialità propria dell'artista, che coglie con un sol tratto un mondo di sentimenti. Ma si sfiora soltanto, e si perde daccapo. Che cosa diventa quel tocco affettuoso e spaventato di debole manina presaga?

E un poco presa egli sentì, ma poco
poco la canna, come in un vignuolo,
come v'avesse cominciato il nodo
un vilucchino od una passifiora...

Diventa lo studio di una presa di mano infantile. Al quale segue lo studio della mano:

Sì: era presa in una mano molle,
manina ancora nuova, così nuova
che tutto ancora non chiudeva a modo.

Andiamo innanzi: i bambini attorniano il padre, chiamando com'è lor uso:

> Egli poneva il piede sul montante;
> e in un gruppo le tortori tubarono,
> e si sentì: — Papà! Papà! Papà!

Quell'episodio commovente è accentuato in tal modo, e così materialmente, nelle sue minuzie, che ogni commozione sfuma. Tanto che io mi distraggo, e mi par d'avere udito altra volta un simile vocio bambinesco, ma in un'arte più allegra; sì, per l'appunto, in un'opera buffa napoletana, emesso da un gruppo di bambini che attornia il papà che li ha condotti a una fiera. Solo che i bambini dell'opera buffa cantano bene, perchè si tratta di opera buffa; e quelli del Pascoli, nell'angoscioso ricordo, stonano.

E poi, se altro non fosse, basterebbe anche qui, a turbare tutta l'ispirazione, il metro adoprato: un metro quasi epico, lasse di dieci endecasillabi con assonanze. — Lo stesso sbaglio fondamentale è nell'altro episodio della medesima tragedia domestica: *La cavalla storna*, svolto nel metro di un'antica romanza. Eppure c'è l'abbozzo, o il nòcciolo, di una grande poesia! La madre, rimasta priva del marito vilmente ammazzato da uno sconosciuto, ha sempre fisso il pensiero in quel caso d'orrore. Chi, e perchè, gliel'ha ucciso? Nessuno era presente; ma l'ucciso aveva con sè la sua cavalla prediletta, una cavallina storna, che riportò verso casa il corpo sanguinante del suo padrone. Quella cavallina



è sempre là, nella scuderia: ha visto, sa, un miracolo potrebbe farla parlare. E la donna, con quel pensiero in capo e con quegli atti quasi da folle che accompagnano il dolore, va a notte silente nella scuderia, e si pone accanto alla cavallina, e le parla e piange e supplica: e vuole aiutarla a significare ciò che sa. Pronuncia un nome, il nome che ella sospetta: lo pronuncia solennemente: «alzò nel gran silenzio un dito:... disse un nome...». Ed ecco s'ode subito, alto, un nitrito di conferma! — La poesia si trascina non senza fastidio con la solita descrizione iniziale, con l'allocuzione verbosa della madre, ripartita in quattro parti e pause. Ma l'ansia della povera dolente è resa con tratti di grande efficacia. Sotto quell'ansia, sotto quell'implorante confidenza, la cavallina si umanizza, diventa una persona di casa, cara tra i suoi cari, partecipe della comune sventura:

> la scarna lunga testa era daccanto
> al dolce viso di mia madre in pianto:

quadro d'infinita commozione. E la donna incalza nella sua preghiera, presa dalla brama furiosa di sapere, di veder chiaro:

> stava attenta la lunga testa fiera...

Essa l'abbraccia come si fa a un figliuolo nel momento che è stato vinto dalla parola affettuosa e sta per confessarsi:

> mia madre l'abbracciò sulla criniera.

La madre muore anch'essa, e la voce della morta il Pascoli la risente come di chi chiami il suo nome, il suo nome nel diminutivo familiare e dialettale, per parlargli di cose ed affetti domestici. Non è difficile intendere che quel diminutivo familiare e dialettale non può essere ripetuto, nell'alta commozione lirica, così come par di sentirlo nella realtà. Perchè ciò che deve entrare nella lirica è il valore sentimentale di quell'invocazione, il suo accento intimo e familiare, che la riproduzione fonica delle sillabe contraffà e non rende. Il Pascoli ha un inizio spontaneo, commosso e vivo:

C'è una voce nella mia vita,
che avverto nel punto che muore:
voce stanca, voce smarrita,
col tremito del batticuore:

voce d'una accorsa anelante,
che al povero petto s'afferra
per dir tante cose e poi tante,
ma piena ha la bocca di terra.

È questa veramente l'immagine della madre nel suo gesto d'abbandono al petto fidato del figlio, per isfogare ciò che le preme sul cuore: della madre, così come riappare attraverso la morte e il cimitero, deturpata dalla morte, bagnata di pianto. Ma il Pascoli riattacca:

tante tante cose che vuole
ch'io sappia, ricordi, sì... sì...
Ma di tante e tante parole
non sento che un soffio... *Zvanî*... [1].

[1] «Giovannino», in dialetto romagnolo.



E codesta è una profanazione, che non accrescerò col mio comento: come l'accresce per suo conto l'autore, che aggiunge altre sei parti, della medesima lunghezza della prima che ho trascritta, e tutte sei finiscono con quel nome, con quel *Zvanî*. Il soffio della voce della morta si è volgarizzato in un ritornello! Pure, il ritornello, così malamente scelto, non soffoca del tutto il suono di quella voce di morta:

voce stanca, voce smarrita,
col tremito del batticuore...

Ai suoi morti è dedicato ancora *Il giorno dei morti*, così pesantemente sceneggiato e drammatizzato, in cui ciascuno dei morti parla a sua volta compiangendo e lodando sè stesso. Vi sono accenti commossi: il padre, ammazzato a tradimento, dice:

O figli, figli! vi vedessi io mai!
io vorrei dirvi, che in quel solo istante
per un'intera eternità v'amai.

Ma, pronunziate appena quelle parole, par che ne resti come affascinato, e le volta e rivolta in varia forma:

In quel minuto avanti che morissi
portai la mano al capo sanguinante,
e tutti, o figli miei, vi benedissi.
Io gettai un grido in quel minuto, e poi,
mi pianse il cuore: come pianse e pianse
e quel grido e quel pianto era per voi.
Oh le parole mute ed infinite
che dissi! con qual mai strappo si franse
la vita viva delle vostre vite...

affinando, dunque, quel grido perfino in un bisticcio e, in un'allitterazione.

*Il ciocco* è un'altra delle ispirazioni profonde del Pascoli, che pur lascia mal soddisfatti, guardando alla composizione e al complesso della poesia. La prima parte è stata biasimata pei tanti oscuri vocaboli del contado lucchese che l'autore vi ha introdotti, e che hanno resa necessaria nelle nuove edizioni l'aggiunta di un glossarietto. Ma non sarebbe poi gran male se fossimo costretti a studiare qualche centinaio di vocaboli per giungere all'intendimento di un'opera bella. Coraggio, pigri lettori! ben altre fatiche di preparazioni i godimenti artistici sogliono richiedere. Senonchè, quella taccia, come accade, ne nasconde un'altra, che è la vera, concernente l'eccessiva preoccupazione dell'autore per inezie di costumi e di relative espressioni, inconciliabile col motivo fondamentale della poesia, che si svolge nella seconda parte, in cui l'anima si eleva nella contemplazione del cielo stellato. E anche questa seconda parte, che ha tratti assai felici, offende per le immagini incongrue o troppo dilatate, e per le ripetizioni stucchevoli. Così gli astri, che girano pel cielo, suggeriscono al Pascoli un sottile paragone con le zanzare e coi moscerini, che girano intorno a una lanterna accesa, penzolante dalla mano di un bambino che ha perduto una monetina in una landa immensa e la va cercando e singhiozza nel buio. Al supremo momento lirico si giunge, quando alla mente del contemplatore si affaccia il pensiero della morte avvenire delle



cose tutte, la fine dell'universo; e nel suo cuore sorge una deserta angoscia pel morire non già dell'individuo, ma della vita stessa: per l'individuo che muore senza che altri faccia splendere accanto a lui, riaccesa, la fiaccola della vita:

Anima nostra! fanciulletto mesto!
nostro buono malato fanciulletto,
che non t'addormi s'altri non è desto!
felice, se vicina al bianco letto
s'indugia la tua madre che conduce
la tua manina dalla fronte al petto:
contenta almeno, se per te traluce
l'uscio da canto, e tu senti il respiro
uguale della madre tua che cuce...

Il sentimento di questa inquietezza e di questo quietarsi puerile è compiutamente espresso. Che si possa continuare ancora, indefinitamente, nell'enumerazione o nella gradazione ascendente e discendente di tutti i segni di vita che valgono a rasserenare un fanciullo nella sua paura della solitudine e a farlo addormentare tranquillo, nessuno dubita: ma la lirica non è enumerazione. Il Pascoli non sembra di questo parere, e prosegue:

il respiro o il sospiro: anche il sospiro:
o almeno che tu oda uno in faccende
per casa, o almeno per le strade a giro;
o veda almeno un lume che s'accende
da lungi e senta un suono di campane,
che lento ascende e che dal cielo pende...

Si fermerà a quest'ultimo verso, del quale evidentemente, cantandolo, si è compiaciuto? Ta-

cerà contento di quest'ultima dolcezza che lo sazia? Non ancora: ha ripreso il «sospiro», e riprende il «lume»:

Almeno il lume, e l'uggiolìo d'un cane:
un fioco lume, un debole uggiolìo:
un lumicino: Sirio: occhio del Cane
che veglia sopra il limitar di Dio!

Ora, almeno, ha finito? Neppure; perchè più oltre ripiglia lo stesso motivo, rimandolo in quartine.

Potrei non finire neppur io, e addurre altri esempî, facilissimi a moltiplicarsi; e da tutti uscirebbe la stessa conclusione: la perplessità, in cui gettano l'animo le poesie del Pascoli, che sembrano perpetuamente oscillare tra il capolavoro e il pasticcio, senza che le parti belle vincano e facciano dimenticare le brutte, ma anche senza che le brutte facciano dimenticare le belle; dando al lettore e al critico quel tormento, al quale ho accennato in principio.

## II.

Artisti che mescolano più o meno nelle loro opere il bello e il brutto, la lirica e la rettorica, l'impeto e lo stento, la semplicità e l'affettazione, sono caso assai frequente; e rari sono invece coloro la cui opera complessiva si presenta con carattere di perfezione e di sceltezza, perchè hanno lavorato solo nei momenti di piena



interna armonia, o hanno esercitato tale vigilanza sopra sè stessi da tener celate o da sopprimere le cose loro imperfette. I più affidano la cernita al tempo galantuomo e alla critica.

E la critica suggerisce a questo proposito due procedimenti, che più volte i lettori mi hanno visto adoperare in queste pagine. Il primo è di tentare una divisione nel tempo, e il secondo di tentarla (per così esprimermi) nello spazio. Vi sono, infatti, artisti che da una torbida e divagante produzione giovanile giungono, nella maturità, al possesso di sè medesimi; o che a una produzione geniale fanno seguire l'imitazione di sè medesimi, e, volendo, *validius inflare sese*, come la rana di Fedro, *rupto iacent corpore*; e, in tali casi, si possono distinguere, con limiti cronologici, le loro varie personalità. Ma ve ne ha altri i quali, durante tutta la lor vita, alternano le varie personalità, e, per esempio, nel periodo stesso che cantano commosse poesie d'amore, ne compongono altre falsamente eroiche e politiche. Essi posseggono due strumenti, l'uno sinfono e l'altro asinfono, per dirlo nobilmente in greco, o l'uno accordato e l'altro scordato, per dirlo umilmente in volgare, e suonano ora sull'uno ora sull'altro; e, forse, di quello scordato, su cui si travagliano e sudano, si vantano assai più che non di quello accordato e docile alle loro dita. Per costoro la divisione si deve condurre secondo i motivi d'arte, gli spontanei e gli artificiosi, che muovono la loro produzione.

Al Pascoli si è cercato di applicare ora l'uno ora l'altro procedimento; e, per cominciare dal primo, si è detto, e si è scritto anche, che chi voglia avere innanzi a sè il Pascoli vero, il Pascoli poeta, deve lasciare in disparte la sua produzione degli ultimi anni, e risalire a quella più vecchia, ai *Poemetti*, alle *Myricae*, quali comparvero in pubblico nel modesto volumino del 1892. E poichè, si sa, le opinioni variano, si è anche manifestato il parere inverso, che il Pascoli vero non bisogni cercarlo nelle poesie giovanili, ma nelle ispirazioni della piena maturità, culminanti nei *Poemi conviviali* e negli *Inni*.

Ed io mi provo a seguire l'una e l'altra indicazione; e, dapprima, risalgo ai *Poemetti* e alle *Myricae*. Rileggo la *Sementa*, che è tra i più pregiati e pregevoli dei poemetti: prima parte di un «poema georgico», come è stato chiamato. Accostarsi a quei versi e respirare l'aria della campagna, aspirarne gli effluvî, vedere il casolare, i campi, le opere domestiche e rurali dei contadini, udirne i discorsi infiorati di proverbî e di sentenze, sentire dappertutto il profumo agreste delle cose e delle anime; è un'impressione immediata. Il poemetto s'inizia con un risveglio mattinale in una casa di contadini: una delle fanciulle apre l'imposta, i rumori della vita ricominciano e vi sono orecchi che li raccolgono: la cappellaccia manda dal cielo il suo garrito, la gallina raspa sul ciglio di un fosso, il cane di guardia s'alza, scuote la brina scodinzolando, con uno sbadiglio: si odono per la campagna i pennati



che squillano sul marrello. La fanciulla si accosta al davanzale, monda le piante, coglie una spiga d'amorino; e poi, a quel davanzale stesso, comincia a ravviarsi i capelli, come contadina, alla grande aria, in faccia al sole:

> or luce or ombra si sentia sul viso;
> chè il sol montando per il cielo a scale,
> appariva e spariva all'improvviso.

Così è descritta l'intera giornata. Il fruscìo stridulo delle granate passa e ripassa per la casa, che ha ormai tutte le imposte spalancate: si rigoverna la cucina, dove le stoviglie paiono rissare tra loro nel silenzio del mattino. Più tardi, si apparecchia il desinare per gli uomini che lavorano nei campi:

> sul taglier pulito
> lo staccio balzellò rumoreggiando.
> Il bianco fiore ella ammucchiò: col dito
> aperse il mucchio, e vi gettava il sale
> e tiepid'acqua dal paiolo avito.
> Poi ch'ebbe intriso, rimenò l'uguale
> pasta e poi la partì: staccò dal muro
> il matterello, strinse il grembiale;
> e le spianate assottigliò col duro
> legno, rotondo, a una a una; e presto
> si le portava al focolare oscuro.
> Via via la madre le ponea nel testo,
> sopra gli accesi tutoli; e su quello
> le rigirava con un lento gesto:
> nè cessava il rullìo del matterello.

Tutti i gesti, tutti gli oggetti, tutte le collocazioni spaziali, sono individuati con nitidezza non

facilmente superabile. — E si assiste così anche alla cottura degli erbaggi all'olio:

Ora la madre ne la teglia un muto
rivolo d'olio infuse, e di vivace
aglio uno spicchio vi tritò minuto.
Pose la teglia su l'ardente brace,
col facile olio, e solo intenta ad esso
un poco d'ora l'esplorò sagace.
L'olio cantò con murmure sommesso;
un acre odore vaporò per tutto.
Fumavano le calde erbe da presso,
nel tondo, ch'ella inebriò del flutto
stridulo, aulente; e poi nel canovaccio
nitido e grosso avviluppava il tutto.
E Rosa in tanto sospendea lo staccio,
poneva i pani sopra un bianco lino,
stringea le cocche, e v'infilava il braccio.
Tornò Viola e furono in cammino.

La scena ci sta innanzi agli occhi come in un quadro: è la vera vita campestre. Sì: ma e l'intonazione, cioè il significato estetico, cioè l'anima, di queste descrizioni e dell'intero poemetto? Il Pascoli non compone egloghe più o meno allegoriche, come nel medioevo e nel Rinascimento; non vuol rinfrescare le sensazioni erotiche immergendole nella vita della campagna; non si accosta ai contadini per curiosarne le goffaggini, come nelle nostre vecchie poesie rusticane, dalla *Nencia* del magnifico Lorenzo giù giù fino ai *Cecchi da Varlungo* degli epigoni e tardi imitatori del Seicento. Se non m'inganno, il suo precedente ideale è piuttosto in quel rifacimento dell'intonazione omerica, che già gli studiosi di



Omero nella Germania della fine del secolo decimottavo tentarono, e che consigliò a Volfango Goethe lo *Hermann und Dorothee*. L'intonazione omerica si sente non solo in certi collocamenti di epiteti (il primo verso dice: « Allorchè Rosa dalle bianche braccia »: leucolena, dunque, come Hera), e in certe ripetizioni e minuterie, ma in tutto l'andamento. Il metro non è l'esametro, ma la terzina, col serrarsi deciso dell'ultimo verso di coda, alla fine delle brevi riprese:

A monte a mare ella guardò: guardato
ch'ebbe, ella disse (udiva sui marrelli
a quando a quando battere il pennato):
aria a scalelli, acqua a pozzatelli.
. . . . . .
Domani voglio il mio marrello in mano:
che chi con l'acqua semina, raccoglie
poi col paniere; e cuoce fare in vano
più che non fare. Incalciniamo, o moglie.

L'intonazione omerica, trasportata alla vita umile e alle umili cose, ha del gioco letterario; come si può notare finanche nella meravigliosa opericciuola del Goethe. Ma presso il Pascoli vi si mescola altresì qualcosa ora di fine e squisito:

(l'aratro andava, ne l'ombrìa, pian piano:
qualche stella vedea l'opera lenta...
una campana
si sentiva sonare dal paese:
non più che un'ombra pallida e lontana);

e ora di affettato, come nel racconto che il cacciatore fa della fiaba della cinciallegra, soldato

di guardia degli uccelli; o nella preghiera dell'*Angelus*:

Tu che nascesti Dio dal piccolo Ave,
da la sorrisa paroletta alata:
(disse la voce tremolando grave)
tu che ne l'aia bianca e soleggiata
eri e non eri, seme che vi avesse
sperso il villano da la corba alzata;
ma poi l'uomo ti vide e ti soppresse,
t'uccise l'uomo, o piccoletto grano;
tu facesti la spiga e poi la messe
e poi la vita...

o in quest'altro suono di campane:

Era nel cielo un pallido tinnito:
*Dondola dondola dondola! A nanna*
*a nanna a nanna!* — Il giorno era finito.
Ed il fuoco accendeva ogni capanna,
e i bimbi sazî ricevea la cuna,
col sussurrare de la ninna nanna.
E le campane, *A nanna a nanna!* l'una;
l'altra *Dondola dondola!* tra il volo
de' pipistrelli per la costa bruna.
A nanna il bimbo, e dondoli il paiuolo!

Il poemetto parrebbe legato da un filo sottile, una storia d'amore: Rosa ed Enrico il cacciatore s'innamorano. Un amore che prova pudore a mostrarsi: appena accennato nel pensiero di Rosa, che non può pigliar sonno e, quando s'addormenta, sogna:

Pensava: i licci de la tela, il grano
de la sementa, il cacciatore; e Rosa
lo ricercava; dove mai? lontano.
In una reggia. E risognò... Che cosa?



Similmente, nella seconda parte intitolata l'*Accestire*, è significato l'amore del giovinotto:

E la sua strada seguitò pian piano,
e ripensava dentro sè: che cosa?
ch'era gennaio... ch'accestiva il grano,
ch'era già tardi... ch'eri bella, o Rosa!

È un episodio nel quadro; ma, come si è notato, non è l'afflato animatore del tutto. Così anche questo poemetto ci lascia perplessi: è nitidissimo alla prima specie, e tuttavia non lo comprendiamo bene. Ora ha dell'esercitazione letteraria, ora della lirica tormentata: il tono ora ci sembra quasi scherzoso, esagerato di proposito nelle minuzie come a prova di bravura, ora grave e solenne. È di un poeta? è di un virtuoso? Dove finisce il poeta? dove comincia il virtuoso?

Se dalla *Sementa* risalgo ancora più su, alle prime *Myricae*, trovo, tra l'altro, un intero ciclo di piccoli componimenti di dieci versi ciascuno: *L'ultima passeggiata*, che si può dire la prima idea del poemetto ora esaminato. La figura di fanciulla, che vi è accennata, «la reginella dalle bianche braccia», è una sorella di Rosa, anzi è Rosa medesima. Sono quadretti minuscoli: l'aratura, la massaia con le sue galline, la via ferrata e il telegrafo che percorrono le campagne recando l'impressione della rumorosa vita lontana, le comari che ciarlano in capannello, l'osteria campestre sull'ora del mezzodì, il partir delle rondini, l'apparecchio e cottura del pane di cruschello, la ragazza che aiuta la madre nelle fac-

cende domestiche e fa da piccola madre ai minori fratelli e tiene le chiavi del cassone della biancheria odorata di lavanda, e vede accumularsi colà dentro il corredo che fa presentire prossime le nozze. E sono quadretti perfettamente intonati: non v'ha niente di ciò che stride o appare incerto nei poemetti. Arano:

Nel campo dove roggio sul filare
qualche pampano brilla, e dalle fratte
sembra la nebbia mattinal fumare,
arano: a lente grida, uno le lente
vacche spinge, altri semina: un ribatte
le porche con sua marra paziente:
chè il passero saputo in cor già gode
e il tutto spia dai rami irti del moro;
e il pettirosso: nelle siepi s'ode
il suo sottil tintinno come d'oro.

Le comari in capannello:

Cigola il lungo e tremulo cancello
e la via sbarra: ritte allo steccato
cianciano le comari in capannello:
parlan d'uno, ch'è un altro scrivo scrivo,
del vin, che costa un occhio, e ce n'è stato;
del governo; di questo mal cattivo;
del piccino; del grande ch'è sui venti;
del maiale, che mangia e non ingrassa —
Nero avanti a quegli occhi indifferenti
il traino con fragore di tuon passa.

Di poesie come queste sono ricche le prime *Myricae*, e ce n'è anche nella serie di quelle altre che ne continuano la maniera, aggiunte nelle posteriori edizioni. Un'impressione di campagna, mentre soffia il vento freddo e agita un piccolo



bucato di bimbo, messo ad asciugare presso un tugurio:

Come tetra la sizza, che combatte
gli alberi brulli e fa schioccar le rame
secche, e sottile fischia tra le fratte!
Sur una fratta (o forse è un biancor d'ale?)
un corredino ride in quel maramè:
fascie, bavagli, un piccolo guanciale.
Ad ogni soffio del rovaio che romba,
le fascie si disvincolano lente,
e da un tugurio triste come tomba
giunge una dolce nenia paziente.

Una fanciulla cuce il suo abito di sposa; a un tratto leva la testa e ride:

Erano in fiore i lilla e l'ulivelle;
ella cuciva l'abito di sposa;
nè l'aria ancora apria bocci di stelle,
nè s'era chiusa foglia di mimosa:
quand'ella rise: rise, o rondinelle
nere, improvvisa: ma con chi? di cosa?
rise così con gli angioli: con quelle
nuvole d'oro, nuvole di rosa.

In queste poesiole, nemmeno le onomatopee di voci d'uccelli e di altri suoni e rumori offendono più. Perchè, a mio parere, hanno avuto torto i critici quando per quelle onomatopee hanno aperto contro il Pascoli uno speciale processo: le cosiddette onomatopee sono legittime o illegittime secondo i casi; e quando il Pascoli le adopera fuori luogo (ed è, a dir vero, il caso più frequente), l'error suo è una delle tante forme di quella tendenza all'insistere eccessivo, alla minuteria, alla riproduzione materiale, ossia di

quell'affettazione e disposizione asinfonica che è in lui. Ma quando, nelle prime *Myricae*, scrive per la prima volta l'ormai famigerato *scilp* dei passeri e *vitt videvitt* delle rondini, io non trovo luogo a scandalo, perchè in quel caso il Pascoli mantiene un'intonazione bassa e pacata; nota l'impressione immediata della cosa, e aggiunge un'osservazione quasi riflessiva:

> *Scilp*: i passeri neri sullo spalto
> corrono molleggiando. Il terren sollo
> rade la rondine e vanisce in alto:
> *vitt, videvitt*. Per gli uni il casolare,
> l'aia, il pagliaio con l'aereo stollo;
> ma per l'altra il suo cielo ed il suo mare.
> Questa, se gli olmi ingiallano la frasca,
> cerca i palmizi di Gerusalemme:
> quelli allor che la foglia ultima casca,
> restano ad aspettar le prime gemme.

E non può scandalizzare il rosignolo, che ripete l'aristofaneo τιὸ τιό, τοροτό λιλίξ; o bisogna aver dimenticato che la poesiola del Pascoli, da cui è tolto il particolare tante volte citato come esempio di stravaganza, è un apologo scherzoso: il rosignolo è allegoria del poeta, le ranocchie del grosso pubblico. Comincia, infatti, così:

> Dava moglie la Rana al suo figliuolo.
> Or con la pace vostra, o raganelle,
> il suon lo chiese ad un cantor del brolo...

In tale apologo, in siffatta intonazione, la cercata reminiscenza aristofanesca sta perfettamente a posto e conferisce grazia.

Il risultato medesimo si ha ove si confrontino



altri poemetti, quelli di contenuto filosofico e morale, con le *Myricae* di simile contenuto. Il *Libro* vuol far sentire l'ansiosa e vana ricerca del vero, che l'uomo persegue: un libro (l'immagine deve essere stata attinta a un noto luogo del *Wilhelm Meister*, circa i drammi dello Shakespeare), un libro, aperto sul leggio nell'altana, e le cui pagine sono rimescolate dal vento, suggerisce la presenza di un uomo invisibile che frughi e frughi e non trovi la parola che cerca. Ma l'impressione solenne, che si vorrebbe ottenere, è impedita dalla realtà determinata di quel libro, sul leggio di quercia, roso dal tarlo, di quel rumore di fogli voltati a venti a trenta a cento, con mano impaziente, « avanti indietro, indietro avanti »; e dalla freddezza allegorica onde il volume così determinato si trasfigura, in fine, nel « libro del mistero », sfogliato « sotto le stelle ». Nei *Due fanciulli*, malamente si lega alla scenetta dei due fanciulli, che litigano e si graffiano e che la madre manda a letto, ed essi nel buio si cercano e si rappaciano e dormono abbracciati, l'ultima parte, che dà l'interpetrazione allegorica della scenetta ed esorta gli uomini alla concordia: il quadretto idillico impiccolisce l'ammonizione solenne, questa appesantisce il quadretto. Ma i versi gnomici delle *Myricae* sono, nella loro tenuità, incensurabili. Li ravviva, anche nella loro tristezza, un lieve sorriso. *Il cane*:

> Noi, mentre il mondo va per la sua strada,
> noi ci rodiamo, e in cuor doppio è l'affanno,
> sì, che pur vada, e sì, che lento vada.

Tal, quando passa il grave carro avanti
del casolare, che il rozzon normanno
stampa il suolo con zoccoli sonanti,
sbuca il can dalla fratta, come il vento;
lo precorre, l'insegue; uggiola, abbaia.
Il carro è dilungato lento lento,
e il cane torna sternutando all'aia.

Parrebbe dunque che dicano bene coloro che soltanto nel Pascoli delle prime *Myricae* ritrovano un poeta armonico e compiuto. Ma si osservi: che cosa sono quelle poesie? Sono pensieri sparsi, schizzi, bozzettini: un albo di pittore, che può essere di molto pregio, ma che rappresenta, piuttosto che l'opera d'arte, gli elementi di essa. Le *Myricae* sembrano spesso pochi tratti segnati a lapis da un pittore che vada in giro per la campagna:

Lungo la strada vedi sulla siepe
ridere a mazzi le vermiglie bacche:
nei campi arati tornano al presepe
tarde le vacche.
Vien per la strada un povero che il lento
passo tra foglie stridule trascina:
nei campi intona una fanciulla al vento:
— Fiore di spina!...

E lo schizzo ha la sua attrattiva, ed anche la sua compiutezza: quasi una compiutezza dell'incompiutezza. Sono anch'io dell'avviso che nelle prime *Myricae* soltanto il Pascoli abbia la calma dell'artista. Ma bisogna essere pienamente consapevoli di ciò che così si afferma, e che è, nè più nè meno, questo: che il meglio dell'arte del Pascoli è nella sua riduzione a frammenti, nel



suo sciogliersi negli elementi costitutivi. Di frammenti stupendi sono conteste anche le poesie che abbiamo ricordate e criticate come deficienti di fusione e di armonia: solo che nel contesto artificioso perdono la loro naturale virtù.

E già nelle prime *Myricae* l'arte del Pascoli, non appena tenta maggiori voli, scopre il suo solito difetto. In alcune saffiche, ma specialmente poi nei sonetti, egli è ancora sotto il freno e la disciplina del suo grande maestro Carducci, sicchè, tolta la costrizione di quel modello, non ha scritto più sonetti. Ha continuato invece le odicine tra l'agreste e l'oraziano, tra la campagna e la letteratura, che formarono il ciclo *Alberi e fiori*, al quale alcune nuove sono state aggiunte fin nell'ultimo volume di *Odi e inni*. In qualche altro breve componimento, c'è un'ispirazione erotica: come nel *Crepuscolo*, in cui egli celebra il doppio momento del giorno, l'alba e il tramonto, quando la bella si snoda dalle sue braccia «e con man vela le ridenti ciglia», o l'accoglie nelle braccia, «e il dolce nido come suol pispiglia». La «reginella dalle bianche braccia» non è guardata con occhio indifferente, come la Rosa degli anni più tardi. C'è nei versi a lei dedicati, in mezzo alle reminiscenze dell'omerica Nausicaa, un calor di sentimento, che fa di quelle tre poesiole alcune delle migliori pagine delle *Myricae*.

Felici i vecchi tuoi; felici ancora
i tuoi fratelli; e più, quando a te piaccia,
chi sua ti porti nella sua dimora,
o reginella dalle bianche braccia!

Il poeta si raffigura non senza trepidazione le prossime nozze:

Quella sera i tuoi vecchi...
quella notte i tuoi vecchi un dolor pio
soffocheranno contro le lenzuola.

Per un momento sogna di esser lui lo sposo felice:

Al camino, ove scoppia la mortella
tra la stipa, o ch'io sogno o veglio teco:
mangio teco radicchio e pimpinella.
Al soffiar delle raffiche sonanti
l'aulente fieno sul forcon m'arreco
e visito i miei dolci ruminanti:
poi salgo e teco — o vano sogno!...

Vano sogno: lo scolaro è costretto a tornare al suo latino e al suo calepino.

Ma io sento in questa lirica amorosa l'eco dell'*Idillio maremmano* del Carducci, e più ancora della poesia di Severino Ferrari; la quale giustamente è stata più volte ricordata negli ultimi anni, a proposito del Pascoli [1]. A ogni

[1] Sul Ferrari, si veda il volume secondo della *Letteratura della nuova Italia*, pp. 280-9. Lo stato d'animo dei due poeti (le prime *Myricae* e la prima ampia raccolta dei *Versi* del Ferrari furono pubblicate entrambe nel 1892) era, per molti rispetti ed anche per molte circostanze estrinseche, simile. Gli autori infatti si dimostrano scolari del Carducci nella predilezione per le forme della poesia trecentesca e popolare, in certe movenze di stile, in quel piglio robusto e semplice insieme, che fece già lodare la poesia carducciana come la più « parlata » di tutte le nostre. Erano, inoltre, quasi compaesani, con le medesime fonti materiali d'ispirazione: i paesaggi, i costumi, le consuetudini di vita, cui alludono nei loro versi, sono gli stessi nel poeta di San Pietro a Capofiume e in



modo, il Pascoli non ha più ripreso codesti motivi: anzi, dalle posteriori edizioni delle *Myricae* la lirica « Crepuscolo » è stata espunta. Ed egualmente ne è stato espunto un sonetto, in cui il poeta prendeva atteggiamento e nome di ribelle di fronte a un principe; come non ha mai raccolto i versi rivoluzionarî, pei quali era noto tra i suoi condiscepoli di Bologna e dei quali conosco alcuni, che credo inediti e che cominciano:

Soffriamo! nei giorni che il popolo langue
è insulto il sorriso, la gioia è viltà!
Sol rida chi ha posto le mani nel sangue,
e il fato che accenna non teme o non sa.
Prometeo sull'alto del Caucaso aspetta,
aspetta un bel giorno che presto verrà;
un giorno del quale sii l'alba, o Vendetta!
un giorno il cui sole sii tu, Libertà!...

quello di San Mauro, nel campagnuolo dell'estremo bolognese e in quello della confinante estrema Romagna: entrambi sbalzati come insegnanti nelle più lontane regioni d'Italia, e portanti nel cuore l'uno il piccolo borgo « dove non è che un argine, cinque olmi e quattro case », e l'altro « sempre un villaggio, sempre una campagna », il paese dominato dalla « azzurra vision di San Marino ». E furono, infine, coetanei, condiscepoli ed amici, e si scambiavano versi, e l'uno ricordò l'altro nelle proprie poesie. Per la comunione d'anime che si forma tra giovani fervidi di disegni e di speranze, alcuni atteggiamenti artistici doverono passare dall'uno all'altro; nè è detto che il « succubo » fosse sempre il Pascoli, quando già nel *Mago* il Ferrari celebrava l'amico come l'artista « dalla lima d'oro », dalle « fresche armonie, dai baldi voli », e simboleggiava l'arte di lui nel canto di un lieto coro di « giovani capinere e usignuoli ». Accade quindi che, alcune volte, leggendo il Ferrari, par di leggere il Pascoli della prima maniera. Così in certe impressioni di campagna: « C'è un zufolar sì tremulo che viene Di fondo ai fossi... »; in certe

Ma da questo Pascoli amoroso e ribelle, da questo Pascoli « preistorico », tornando allo « storico », dicevamo, dunque, che nelle prime *Myricae*, e soprattutto nella serie che le seguì, già si vede com'egli si sforzi ad una poesia più complessa e personale ed intensa, e come dia subito in disarmonie. Il buon piovano, che passa pei campi salutando e benedicendo tutti, è una figura che ha tocchi esagerati. Benedice

anche il falco, anche il falchetto
(nero in mezzo al ciel turchino),
anche il corvo, anche il becchino,
poverino,
che lassù nel cimitero
raspa raspa il giorno intero.

---

visioni di opere agricole: « Anco per poco ondeggerete, o chiome De la canapa verde... »; in certi interni di case rustiche e di cucine: « Là splendeva co 'l giorno nei decenti Costumi la virtù della massaia... »; e finanche nella descrizione della vita degli uccelli, nei pensieri dei rosignuoli o negli amori delle capinere: « Come un argenteo *tinn* di campanello... ». D'altra parte, nel Pascoli si risentono accenti del Ferrari: « Cantano a gara intorno a lei stornelli Le fiorenti ragazze occhipensose... »; « Siedon fanciulle ad arcolai ronzanti... ». Ma la poesia del Ferrari, se mostra una cerchia di pensieri e di sentimenti più ristretta di quella del Pascoli ed è alquanto inferiore a questa per maturità di forma, è poi fortemente dominata dal sentimento d'amore, che manca quasi affatto nel Pascoli:

Se corso d'acqua o ben fiorito ramo
o strepito di venti o di bell'ale
chieda l'onor del breve madrigale,
non l'ottiene però se una gioconda
forma di donna a la romita scena
non dia 'l senso d'amor ond'ella è piena.



L'affettazione è già nel *Morticino*:

Andiamoci a mimmi,
lontano lontano...
*Din don*... oh ma dimmi:
non vedi ch'ho in mano
il cercine novo,
le scarpe d'avvio?...

e nel *Rosicchiolo* (la madre morta ha accanto un pezzo di pane, serbato pel figlio), tutto rotto e ansante di esclamazioni:

Per te l'ha serbato, soltanto
per te, povero angiolo; ed eccolo
o pianto!
lo vedi? un rosicchiolo secco.
Moriva sul letto di strame;
tu, bimbo, dormivi, sicuro.
Che pianto! che fame!
Ma c'era un rosicchiolo duro...

e in altre molte. Già vi sono le inopportune materialità. I versi *Scalpitio*:

si sente un galoppo lontano
(è la...?)
che viene, che corre nel piano
con tremula rapidità;

non sono da riprovare (come è stato fatto) per l'ardimento metrico, ma perchè la previsione della Morte che sopraggiunge è diventata in essi qualcosa di prosaico, quasi di un treno che arrivi; e il verso, lodato per bellissimo: « con tre-

mula rapidità », è di una precisione sconcordante col soggetto; come sconcordante è il triplice grido ultimo: « la Morte! la Morte! la Morte! », che ricorda quello del madrigale di Mascarille: « *Au voleur! au voleur! au voleur! au voleur!* ».

Lo strafare appare già per molti segni. Alla breve poesiola: *Il cuore del cipresso,* sono state aggiunte, nella seconda edizione, altre due parti per rincupirla e renderla enfatica; con raffinati giochetti come: « l'ombra ogni sera prima entra nell'ombra », e con interrogativi a più riprese: « E il tuo nido? il tuo nido?... ». Finanche la ottava quasi in tutto bella delle prime *Myricae*:

Lenta la neve fiocca fiocca fiocca:
senti: una zana dondola pian piano.
Un bimbo piange, il piccol dito in bocca;
canta una vecchia, il mento sulla mano.
La vecchia canta: Intorno al tuo lettino
c'è rose e gigli, tutto un bel giardino.
Nel bel giardino il bimbo s'addormenta.
La neve fiocca lenta lenta lenta; —

è stata esagerata, non potendosi altro, nel titolo. S'intitolava semplicemente: *Neve,* e fu poi intitolata: *Orfano*; laddove è evidente che nessuna ragione artistica costringeva a privar dei genitori quel caro piccino, che piange, « il piccol dito in bocca »!

Allorchè, dunque, nelle *Myricae* si prescinda da ciò che è eco o incidente passeggero o semplice schizzo e quadretto minuscolo, vi si trova in embrione il Pascoli con le sue virtù e coi suoi



difetti. Le *Myricae* contengono i motivi da cui si svilupperanno i *Canti di Castelvecchio* e i poemetti georgici e morali; i quali dànno poi la mano ai *Poemi conviviali* e agli *Inni.*

## III.

È da vedere perciò se non convenga seguire l'altra indicazione, che ci è stata offerta: che cioè il Pascoli vero sia da cercare nella sua poesia ultima e degli anni maturi, nel Pascoli « maggiore » contrapposto al « minore », in quello delle solenni composizioni in terzine e in endecasillabi sciolti. È da vedere se di quei difetti, di cui è libero nelle prime *Myricae* perchè si appaga del piccolo, non sia riuscito poi a liberarsi anche e meglio per altra via, lavorando in grande, componendosi un gran corpo.

E poichè non diletta sfondare porte aperte, lascio da banda gl'*Inni,* che per comune e concorde giudizio sono la parte più debole della sua produzione ultima, e vado difilato ai *Poemi conviviali.* Nei quali, a tutta prima, sorprende un'aria di compostezza, una facilità ed egualità d'intonazione, onde par di avere innanzi un'altra persona, o tale che si è sviluppata così improvvisamente e magnificamente che non lascia riconoscere l'antica. Che cosa è mai accaduto? Il Pascoli, oltre che poeta, è anche umanista: conforme alla tradizione della nativa Romagna (classicheggiante, più forse che altra regione d'Italia

nel secolo decimonono), e all'indirizzo della scuola del Carducci. Non è un pensatore, e nemmeno propriamente quello che si dice un dotto, perchè la sua solida cultura letteraria non è orientata verso la ricerca scientifica o storica, ma verso il godimento del gusto e la riproduzione della fantasia. Perciò ha qualcosa di antiquato rispetto al modo moderno della filologia; e, insieme, qualcosa di raro e di sorprendente. Da scolaro, faceva meravigliare i condiscepoli che dicevano ch'egli attendesse a mettere in prosa attica l'autobiografia del Cellini; e ancora si narrano le sue prodezze di versificazione latina e greca. Ha presentato più volte poemetti latini alla gara internazionale di Amsterdam, e più volte ha riportato il primo premio. Ha compilato antologie di poesia latina, e postovi introduzioni critiche, nelle quali si trovano brani e pagine descrittive, — gli aedi, Achille morente, l'agone tra Omero ed Esiodo, Solone vecchio che vuol imparare un canto di Saffo e morire, ecc. — che ricompaiono nei *Poemi conviviali* (1). Ora, in questi poemi

(1) Un esempio. « L'aedo viaggia per l'Hellade divina e per le isole. Si aggira spesso lungo il molto rumoroso mare per trovare una nave bene arredata, che lo tragitti: egli paga i nocchieri con dolci versi, se è accolto... Ma, se è respinto, maledice... Così a tutti si rivolge l'aedo, chè a tutti canta, uomini e dei: entra come nella casa dei re, così nella capanna del capraio; chiede con la maestà del sacerdote sì ai pescatori che tornano, sì ai vasai che accendono la fornace; e canta. Qualche volta dorme sotto un pino della campagna: qualche volta, sorpreso dalla neve, vede risplendere in una casa ospitale la bella fiammata, che orna la casa come



egli sposa la sua ispirazione poetica alle forme della poesia greca, nella cui riproduzione ha acquistato pratica meravigliosa. Come nei poemetti presentati alle gare olandesi parla latino, e in latino dà i primi abbozzi o le varianti del *Ciocco*, dei *Due fanciulli* e di altre sue composizioni italiane, così nei *Poemi conviviali* parla greco: greco con parole italiane, ma con tutte le inflessioni, i giri, i sottintesi di chi si è a lungo nutrito di poesia greca. Il libro è un trionfo della virtù assimilatrice, un capolavoro di cultura umanistica. Questo linguaggio greco, adottato dal Pascoli, conferisce alla sua nuova opera un aspetto meno agitato e dissonante.

Ma, quando si afferma, com'è stato affermato, che nel passare dalla lettura dell'*Odissea* a quella dei *Poemi conviviali* non si avverte diversità di sorta, bisogna rispondere di star bene attenti a non lasciarsi ingannare dalle apparenze. Sotto l'acqua limpida e cheta si muove la corrente turbinosa e torbida. Pascoli è Pascoli e non Omero: è, anzi, la sua, quanto di più dissimile

i figli l'uomo, le torri le città, i cavalli la pianura, le navi il mare ». (*Epos*, p. XXI). Si ascolti ora *Il cieco di Chio*:

Io cieco vo lungo l'alterna voce
del grigio mare; sotto un pino io dormo
dai pomi avari; se non se talora
m'annunziò, per luoghi soli, stalle
di mandriani, un subito latrato;
o, mentre erravo tra la neve e il vento,
la vampa da un aperto uscio improvvisa
nella sua casa mi svelò la donna,
che fila nel chiaror del focolare.

si possa pensare dalla poesia omerica: questa così ingenuamente umana, quella così sapiente nella sua umanità, così sorpresa e stupita della sua ingenuità che sta a guardarla e a riguardarla in viso, e ad ammirarla; e non le par vera!

Si può scegliere a piacere qualsiasi dei suoi poemi, giacchè il loro valore press'a poco si equivale. *Anticlo* è nato da due versi e mezzo dell'*Odissea*: Anticlo, nel cavallo di legno, sta per rispondere alla voce di Elena che contraffà quella della moglie di lui, quando Ulisse gli caccia la mano nella gola (1). Il Pascoli comincia con l'eseguire variazioni intorno a questo motivo. Le due prime parti del poemetto sono quasi ripetizioni l'una dell'altra: un granellino di poesia è diluito in molta acqua:

> E con un urlo rispondeva Anticlo,
> dentro il cavallo, a quell'aerea voce,
> se a lui la bocca non empìa col pugno
> Odisseo, pronto...

La voce dilegua chiamando ancora per nome, finchè non s'ode più nulla:

> finchè all'orecchio degli eroi non giunse
> che il loro corto anelito nel buio;

così come, all'ora del tramonto, mentre essi se ne stavano chiusi nel gran cavallo, udirono lontanare i cori delle vergini; e poi si fece sera, e

(1) Ἀντικλος δὲ σέ γ' οἶος ἀμείψασθαι ἐπέεσσιν ᾔθελν, ἀλλ' Ὀδυσσεὺς ἐπὶ μάσταχα χερσὶ πίεζεν νωλεμέως κρατερῆσι.
*Odiss.*, IV, 286-8.



nella sera si udì una voce che chiamava intorno al cavallo, una voce dolce che aveva la più possente attrattiva sui cuori. — E siamo a questo modo ricondotti alla situazione del primo verso, che viene chiarita:

> Era la donna amata, era la donna
> lontana, accorsa in quell'ora di morte,
> da molta ombra di monti, onda di mari:

e tutti correvano già come a rientrar nelle loro case, rispondendo all'appello; ma si contennero al cenno d'Odisseo. Anticlo no: egli più di tutti, tra le fatiche e le glorie della guerra, nutriva in cuore la nostalgia della casa; e aprì la bocca a rispondere e strinse con la bocca il pugno di Odisseo. Non solo la narrazione è così girata e rigirata (direi che il poeta non procede oltre, ma vi si culla dentro): è anche infiorata di non poche preziosità. Si sarà notato quel « corto anelito » degli eroi nel buio, bellissimo di evidenza, ma che ci mostra la consueta ipersensibilità del Pascoli per le impressioni minute e piccine; e si noteranno ancora « la voce... che suonava al cuore Come la voce dolce più che niuna, Come ad ognuno suona al cuor sol una », e Anticlo che « era forte sì, ma per forza, e non avea la gloria loquace a cuore... », e simili. L'impressione, che prova Anticlo alla voce che lo chiama per nome, è resa con un balenìo d'immagini leggiadre:

> come udì la voce
> della sua donna, egli sbalzò d'un tratto
> su molta onda di mari, ombra di monti;

udì lei nelle stanze alte il telaio
spinger da sè, scendere l'ardue scale;
e schiuso il luminoso uscio chiamare
lui che la bocca aprì...

Nelle altre parti, il poemetto si svolge allo stesso modo, tra fine e prezioso. Anticlo è ferito a morte e prega che venga a lui Elena, a rifargli la voce della sua donna. Sentite di nuovo la preziosità nell'incesso di Elena:

E così, mentre già moriva Anticlo,
veniva a lui con mute orme di sogno
Helena. Ardeva intorno a lei l'incendio,
su l'incendio brillava il plenilunio.
Ella passava tacita e serena,
come la luna, sopra il fuoco e il sangue.
Le fiamme, un guizzo, al suo passar, più alto:
spremeano un rivo più sottil le vene...

E il finale è a sorpresa: il Pascoli ha composto un poemetto senz'essere fortemente posseduto da un sentimento determinato. Anticlo, al vedersi accanto la raggiante beltà di Elena, mentre ella schiude la rosea bocca: «No (disse), voglio ricordar te sola». È un epigramma sulla bellezza di Elena.

*La cetra d'Achille* (il canto dell'ultima notte dell'eroe, a cui la morte è sopra) si risolve in una sequela di descrizioni: la decorazione soffoca la situazione. Si resta ora col barbaglio nell'occhio di particolari troppo minuti:

sbalzò attento Achille
su dal suo seggio, e il morto lion rosso
gli raspò con le curve unghie i garretti...;



ora con la romba nell'orecchio di versi che suonano quasi musica, se anche non creano l'immagine:

Passava il canto tra la morte e il sogno.

Similmente, l'*Ultimo viaggio*: si ricordano squisitezze moltissime di particolari, come quei vecchi marinai compagni di Ulisse che si rimettono al remo al comando del loro vecchio duce e cantano:

cantavano, e il lor canto era fanciullo
de' tempi andati: non sapean che quello...

e tanti e tanti altri; ma Ulisse, così nitido nell'*Odissea*, è diventato una figura evanescente. — Nel primo dei *Poemi di Ate*, la descrizione dell'omicida inseguito da Ate è l'amplificazione di una sensazione: l'uomo corre tentando invano di sfuggire alla vecchia Ate, che gli vien dietro:

Ma tristo e secco gli venia da tergo
sempre lo steso calpestio discorde,
misto a uno scabro anelito...
... dietro di sè picchierellare il passo
eterno con la súbita eco breve.

*Le Memnonidi* è una lunga allocuzione lambiccata dell'Aurora ad Achille, che le ha ucciso il figlio e al quale essa predice la morte. Comincia con un'antitesi:

Disse: — Uccidesti il figlio dell'Aurora:
non rivedrai nè la sua madre ancora;

continua variando artificiosamente di metro, con troppo abile progressione; intesse immagini, degne di un poeta decadente e non della dea Aurora:

Io ti vedeva predatore impube
correre a piedi, immerso nella tua
anima azzurra come in una nube;

e lunghe descrizioni come quella dell'Aurora che desta gli uomini alle opere di vita; e finisce con un rifacimento verboso del dialogo di Achille con Ulisse nell'Ade. Il *Sogno di Odisseo* ci dà l'esempio del ritornello — in versi sciolti: tanto le forme metriche non sono qualcosa di superficiale, e non si può sperar di coglierne il valore tenendosi alla superficie. E di ritornelli chi abbia orecchio fine ne trova in tutte le pagine di questi poemi, che si perdono spesso in una vaga musicalità verbale: il ritornello, non meno qui che nelle poesie del Pascoli rimate, serve (come è stato da altri bene osservato) a dare un'unità estrinseca a ciò che altrimenti si disgregherebbe perchè privo di vera complessità e di unità intima.

In *Alexandros* dovrebbe essere svolto il concetto leopardiano che, conosciuto, il mondo non cresce anzi si scema; ma Alessandro, giunto al confine della terra, non suggerisce al poeta se non argutezze di pensieri e fragori d'immagini, con alternativa di estrema determinatezza ed estrema indeterminatezza:

E così piange, poi che giunse anelo:
piange dall'occhio nero come morte,
piange dall'occhio azzurro come cielo;



chè si fa sempre (tale è la sua sorte)
nell'occhio nero lo sperar, più vano;
nell'occhio azzurro il desiar, più forte.
Egli ode belve fremere lontano,
egli ode forze incognite, incessanti,
passargli a fronte nell'immenso piano,
come trotto di mandre d'elefanti.

Ma, a questo punto, lo stento e lo sforzo cedono; e il Pascoli, con un « intanto », congiuntivo o avverbiale che sia, emette la sua nota lirica:

Intanto nell'Epiro aspra e montana
filano le sue vergini sorelle
pel dolce assente la milesia lana.
A tarda notte, tra le industri ancelle,
torcono il fuso con le ceree dita,
e il vento passa e passano le stelle.
Olympiàs, in un sogno smarrita,
ascolta il lungo favellio d'un fonte,
ascolta nella cava ombra infinita
le grandi querce bisbigliar dal monte.

Eppure no: anche in queste terzine possono insieme vedersi il pennello di un gran pittore e un pennellino più delicato, che si tinge in qualcosa che è simile al belletto.

Così il difettivo, e pure ricco di fascino, libro dei *Poemi conviviali* ci ridà l'ansia che suscitano le opere anteriori del Pascoli: anche in esso i particolari sono sentiti, troppo sentiti, troppo accarezzati, e la sintesi è deficiente. I maggiori lodatori di questo libro, nel quale, secondo essi, il Pascoli ha toccato le cime dell'arte, hanno tuttavia avvertito che « forse nessuno dei singoli canti che lo compongono è perfetto ». E l'osser-

vazione è giusta, e la confessione importante. Un gran libro dunque, composto di singoli canti imperfetti: come mai? Gli è che la bellezza è dei frammenti, e dal libro se ne raccolgono tanti e tanti, che sorge l'impressione della ricchezza e della grandezza. E con acume è stato raccostato questo poema ellenico del Pascoli al poema ellenico del D'Annunzio, alla *Laus vitae*, libro di un altro poeta frammentario per indole, benchè diversamente frammentario: di un sensuale, che non può mai dominare il dramma umano, il quale invece dal Pascoli è sentito bensì, ma solo in guizzi e rapidi bagliori.

Per ragioni di compiutezza, bisognerebbe dare uno sguardo a un'altra delle manifestazioni cronologicamente ultime del Pascoli: al Pascoli prosatore, che stende ampie prefazioni alle sue raccolte, fa discorsi e conferenze, scrive saggi critici. La sua prosa è tutta riboccante d'intenzioni sottolineate, che si sforzano tanto ansiosamente verso l'effetto da non raggiungerlo. Vi abbondano gl'interrogativi, seguiti subito dalle relative risposte, su questo tipo: « Come? Col contentarci »; « Tu sarai più lieto, sai perchè? Il perchè è... »; « E questa tela che sarà? Quella del pensiero umano... ». Il tono è spesso di chi parla a bambini: « La prima capanna che uomo costruì, di terra seccata al sole, alla sua donna, gli insegnò una coppia di rondini a costruirla. Ciò fu al tempo dei nomadi ». Vi s'incontrano le riproduzioni foniche di suoni, come nelle poesie: « Quel campaniletto c'è stato tempo in cui non lo sentivamo annunziare la festa del domani? *Din don... din din don din din don...* ». « Gli sgriccioli che... parlano romagnolo? dicono *magnè, magnè, magnè?...* ». Vi s'incontrano le piccinerie d'immagini, come nei versi. Discorre della giustizia sociale: « No, non si possono aggiustare l'anima e la vita umana, una volta rotte: bisogna non romperle prima. E bisogna che ciò si sappia e si veda, che ci son cose che non si possono riparare. Se non ci fossero i concini, chi sa? si romperebbero meno stoviglie ». Mettete d'accordo il padre ucciso e la giustizia sociale con le stoviglie rotte e coi concini! Parla, nientedimeno, di Garibaldi; e, rivolgendo il discorso ai giovani siciliani, comincia: « Egli si è addormentato nella sua isola. Due bambine sue gli fanno compagnia. Il mare instancabile si muove azzurreggiando intorno a quell'immobilità, e s'alza e s'abbassa, e s'alza ancora e sempre, come per vedere che è. Nulla! Nulla! E il mare non cessa mai di parlare intorno a quel silenzio, *sciusciuliando* (come dite voi) sulla sabbia, e gemendo tra le scogliere... ». Mettete d'accordo il mare di Caprera con lo *sciusciuliare* del dialetto siciliano! — Questa è la prosa del Pascoli; la quale di rado diventa semplice e armonica, e forse soltanto in alcune delle pagine introduttive alle antologie dei poeti romani.



In qualunque modo la si tenti, la divisione critica dell'opera del Pascoli mercè delimitazione cronologica si chiarisce ineseguibile. Si può ammettere che, in alcuni dei suoi volumi ultimi, siano componimenti che mostrano i suoi difetti

cresciuti a tal grado da rasentare la stravaganza: nei *Canti di Castelvecchio*, un ritornello piglia a rifare onomatopeicamente il vagito del neonato (*Ov'è, ov'è?*); nei *Poemetti* aggiunti, è quell'orrida *Italy*, col gergo angloitalico degli emigranti reduci dall'America; negli *Inni*, l'inno *Per le batterie siciliane*! Ma bisogna dire anche che, se negli ultimi volumi crescono i suoi difetti, crescono anche i suoi pregi: il cammino percorso dalle piccole *Myricae* ai *Canti di Castelvecchio* e ai *Poemi conviviali* è considerevole. Il seme dell'affettazione si è svolto in pianta rigogliosa; ma anche la virtù immaginativa ed espressiva del Pascoli ha avuto il suo rigoglio.

Proviamo ora se sia applicabile l'altro procedimento critico, pel quale la parte schietta viene separata da quella artificiosa, nell'opera di un artista, secondo il vario carattere del contenuto al quale l'artista si è ispirato o ha cercato d'ispirarsi.

## IV.

La concezione che il Pascoli ha della vita è stata considerata come una forma di romanticismo, e tratta a paragone di somiglianze e differenze con le concezioni del Manzoni e del Leopardi. Ma romantica essa non è mancando dell'essenza stessa del romanticismo sentimentale, il disquilibrio: manzoniana nemmeno, perchè la rassegnazione manzoniana ha per suoi rappresentanti fra Cristoforo e Federico Borromeo, di-



sposti «a spiegar l'unghia e insanguinar le labbia», a lottare sempre che si debba. L'ideale del Pascoli invece è antiromantico, perchè chiaro e determinato; e, d'altra parte, esclude la lotta. Perciò, considerando in genere, non può definirsi altrimenti che ideale idillico.

La disposizione idillica è appunto questo: il rifuggire dalla pienezza della vita, l'aborrire il mare con le sue tempeste e tenersi alla terra. Non già, beninteso, ch'essa riesca ad escludere del tutto quella lotta da cui rifugge: se volesse escluderla del tutto, si muterebbe in un ideale di morte, laddove è pur sempre ideale di vita. Ma ideale di una vita, nella quale la lotta e l'agitazione siano ridotte al minimo, conservandone solo quel tanto indispensabile al carattere stesso della vita: la fatica che fa assaporare la dolcezza del riposo, il dolore, senza cui non è possibile confortarsi nel superamento del male e trepidare nel ricordo; o (come dice il Pascoli stesso, con le solite sue immagini alquanto materialotte) «la passeggiata per la viottola del dolore, che dà un giovanile appetito di gioia e fa parer buon cibo anche una crosta ammuffita e una scodella di legumi». L'anima idillica non è quella ascetica che si astrae dalle cose contingenti ed entra nel chiuso agone dove combatte sola con Dio; e non è neppure l'anima del gaudente placido, che si restringe egoisticamente in sè stesso, a coltivare i suoi piaceri e capricci. Essa ama le cose, ama il mondo; ma le piccole cose, un piccolo mondo, mutevole il meno possibile o il meno rapidamente:

non si sottrae ai doveri, ma chiede quelli semplici, ben determinati, regolari, privi di grosse burrasche. Perciò anche il sentimento idillico si mostra congiunto, nel corso delle sue manifestazioni storiche, con l'aspirazione alla vita rustica dei pastori, dei contadini o dei pescatori: a quella vita che, aspra e feroce che sia nella sua realtà genuina, appare, per ovvie cause, all'immaginazione dell'uomo culto (esperto di ben altri contrasti), ricca di armonia e di pace, d'innocenza e di bontà.

Se dunque si vuol riattaccare il Pascoli a una famiglia di spiriti affini, si lascino da parte e Leopardi e Manzoni, e altre anime siffatte, energiche e tumultuose e grandiose pur nella depressione della tristezza o nella calma della religiosità, e si operi il ricongiungimento con la serie dei poeti idillici. Il Pascoli ha ragione nel protestare contro coloro che lo hanno chiamato arcade; l'arcadia è la rettorica dell'idillio, come il sentimentalismo è la rettorica del sentimento, la romanticheria dell'amor passionale e del dolore passionale e del dolore universale, il patriottardismo del patriottismo; e il suo sentimento idillico non è rettorico, ma profondo. Minore ragione, per altro, egli ha, quando afferma che il suo ideale di vita è ideale di forza: «forza ci ho messo, non avendo nel mio essere, semplificato dalla sventura, se non forza da metterci». Come mai forza, se è un ideale che aborre le forme stesse onde la forza si manifesta? Il Pascoli vorrà dire che la sua aspirazione morale è pure una forza,



la sua lotta contro la lotta è pure una lotta; ma bisogna star bene attenti a non farsi illudere da giuochi di parole, pigliando un vocabolo medesimo in doppio significato.

Senonchè, la disposizione idillica, l'amor della quiete, si colora variamente secondo la varia proporzione degli elementi di gioia e di dolore onde è contesta quella breve cerchia di vita in cui l'animo si è chiuso e a cui fortemente si attacca. Sono infinite gradazioni, che vanno dall'idillio gaio di chi, come si suol dire, privo di ambizioni, favorito dalla sorte, vive tra i suoi cari, i suoi vecchi, la sua consorte, i suoi bambini, i suoi fratelli, esercitando un'attività sana ed eguale, appena turbata dalla malinconia di qualche ricordo e dal timore della futura perdita di alcuna delle cose amate; via via sino alla disposizione idillica di chi è giunto alla calma dopo angosce terribili, e gusta una pace su cui stende ancora le sue ombre il dolore. A questo estremo della serie sta il Pascoli, la cui concezione della vita è un idillio doloroso, o una «georgica tragica», come è stata argutamente chiamata. È l'idillio di un animo piagato; è una pace di conquista, non di natura.

La casetta e la famigliuola, che sono le immagini consuete dell'idillio, hanno accanto a sè, nella visione del Pascoli, un'altra casa e un'altra famiglia in cui egli vive non meno che in quelle in cui trascorre la vita materiale: il cimitero, e i fantasmi dei suoi morti. Questi morti sono sempre con lui: tornano sempre a quelle pareti do-

mestiche da cui furono crudelmente strappati: toccano e riconoscono le loro masserizie, i loro abiti, le tele che tesserono e cucirono, i figliuoli che generarono e lasciarono bambini, i fratelli coi quali divisero le prime gioie brevi e i primi pungenti dolori. Immagini di morti, che si tirano dietro, nell'animo del poeta, altre immagini affini: mendichi, vecchi, ciechi, bambini deboli e piangenti. È un idillio, irrigato di pianto: il tesoretto domestico, sul quale egli vive, è formato dal ricordo dei mali e delle angosce sofferte. L'eremita (del poemetto così intitolato), nello scendere lungo il fiume della morte, grida:

Signore, fa ch'io mi ricordi!
Dio, fa che sogni! Nulla è più soave,
Dio, che la fine del dolor; ma molto
duole obliarlo; chè gettare è grave
il fior che solo odora quando è còlto.

Da questa contemplazione, fatta fine e abito di vita, sorge una forma di serenità: l'animo, non più interiormente dilaniato, può volgersi al mondo esterno, e guardare ed osservare e comentare, in un modo per altro sempre intonato alle sofferte vicende: calmo, sì, ma non gaio: sereno, ma non agile e leggiero.

E sorgono insieme le gioie modeste: l'attitudine a godere delle cose piccole, del riposo giornaliero, della mensa, della passeggiata, dello studio; a scoprire in esse un sapore, una virtù ascosa, che altri, più fortunati o più sfortunati, non vi scoprirebbero: come nel fior d'acanto, che



le api regali disdegnano, le api legnaiole trovano il miele e la contadinella sugge il nettare ignoto.

A te nè le gemme nè gli ori
fornisco, o dolce ospite, è vero;
ma fo che ti bastino i fiori
che cògli nel verde sentiero,
nel muro, sulle umide crepe
dell'ispida siepe.
Non reco al tuo desco lo spicchio
fumante di pingue vitella;
ma fo che ti piaccia il radicchio,
non senza la sua selvastrella,
con l'ovo che a te mattutina
cantò la gallina.

Questa disposizione d'animo è stata dal Pascoli, negli ultimi tempi, innalzata a una teoria etico-sociologica, che egli non si stanca di predicare in tutte le occasioni: tanto che, per questo rispetto, stiamo per avere, anche noi italiani, il nostro Tolstoi (purtroppo, solo il Tolstoi che filosofeggia!). La natura è una madre dolcissima che sa quel che fa, che ama i figli suoi, e dal male ricava per essi il bene. La vita è bella, o sarebbe, se gli uomini non la guastassero. Ma gli uomini avvelenano ogni cosa con la discordia, con l'odio, con la guerra, e con la cupidigia insaziabile, che è il movente riposto e ultimo. Bisogna dunque dichiarar guerra alla guerra; non ammettere divisioni fatali, esser di nessun partito, addetti solamente alla causa dell'umanità: non ridere delle parole carità e filantropia, ma accettarle meglio che quelle di socialismo, individualismo e simili:

il vero socialismo è il continuo incremento della pietà nel cuore dell'uomo. Tutte le cose buone sono identiche, o s'identificano: il patriottismo non sta contro il socialismo, e viceversa: il socialismo dev'essere patriottico, e il patriottismo socialistico. Tutto è affar di cuore, di dolcezza, di pietà. Anche la scienza e la fede non debbono rissare: la scienza deve tener della fede e la fede della scienza. Codesta non già transvalutazione, ma adeguazione o depressione di valori, è suggellata dalla virtù del contentarsi: contentarsi del poco, perchè, se il molto piace, il poco solo è ciò che appaga. « Uomini, contentatevi del poco (assai, vuol dire sì abbastanza e sì molto: filosofia della lingua!), e amatevi tra voi nell'àmbito della famiglia, della nazione e dell'umanità ». — Una filosofia, che è già bella e criticata, quando si è mostrato che nasce da uno stato d'animo individuale; e del resto, il Pascoli stesso, praticamente, come uomo, la contradice quando, appena qualcuno tocca ciò che gli è caro (la sua arte, o i suoi convincimenti critici), corre alle difese e alle offese; non esita a chiamare « stolti » o « sciocchi » i suoi accusatori (si veda la prefazione ai *Poemi conviviali)*; e, insomma, *conserit proelia*, viene alle mani: di che non lo biasimerò io certamente, perchè mi par naturale che ognuno protegga, come può, le cose che ama.

Nasce da uno stato d'animo e ci conferma questo stato d'animo, che è quello che abbiamo definito come una varietà del sentimento idillico. Ora, il sentimento idillico è costante in tutta



l'opera letteraria del Pascoli: involuto, e qua e là lievemente sorridente, nelle primissime *Myricae*, chiaramente spiegato nelle poesie posteriori. Non fanno eccezione i *Poemi conviviali*, il cui contenuto sono la natura, la morte, la bontà, la pietà, l'umiltà, la poesia; e la poesia e la morte più d'ogni altra cosa: pensieri tristi e delicati, che risuonano sulle labbra dei personaggi del mito, della leggenda e della storia ellenica. Per bocca dell'antico Esiodo parla sempre il Pascoli:

E sol com'ora anco è felice
l'uomo infelice: s'egli dorme o guarda:
quando guarda e non vede altro che stelle,
quando ascolta e non ode altro che un canto;

il Pascoli stesso è effigiato in Psiche, che solitaria nella sua casa intende l'orecchio al canto di Pan:

Eppur talvolta ei soffia
dolce così nelle palustri canne,
che tu l'ascolti, o Psiche, con un pianto
sì, ma ch'è dolce, perchè fu già pianto
e perse il triste nel passar degli occhi
la prima volta;

o nell'aedo Femio, che parla ad Ulisse e dice della poesia, quel che già era stato detto nelle varie allegorie ed apologhi delle *Myricae*:

Un nicchio vile, un lungo
tortile nicchio, aspro di fuori, azzurro
di dentro, e puro, non, Eroe, più grande
del nostro orecchio; e tutto ha dentro il mare,
con le burrasche e le ritrose calme,

coi venti acuti e il ciangottio dell'acque.
Una conchiglia breve, perchè l'oda
il breve orecchio, ma che tutto l'oda;
tale è l'aedo. Pure a te non piacque.

La medesimezza dell'ispirazione nei *Poemi conviviali*, e nelle *Myricae* e *Poemetti*, è stata concordemente riconosciuta; e in questo senso si è bene affermato che il Pascoli ellenico è un elleno-cristiano.

Diversa opinione è stata manifestata per gli *Inni*; e si è detto che il Pascoli vuol tentar in essi la corda eroica, e fallisce. E gli si è dato sulla voce, consigliandolo (per parlare col suo poeta) a meditare *silvestrem musam tenui avena*, ad attenersi al *deductum carmen*, al *calamos inflare leves*, se non voglia *stridenti miserum stipula disperdere carmen*! Ma gl'inni, nel loro complesso, contengono nient'altro che la predicazione del solito vangelo pascoliano: si ricordino quelli sull'anarchico assassino dell'imperatrice Elisabetta, sul negro di Saint-Pierre, sulla uccisione di re Umberto, sul Duca degli Abruzzi e la spedizione al Polo, sulle stragi civili del maggio 1898.

E si deve concludere che non vi ha luogo a distinguere, nell'opera del Pascoli, filoni diversi di pensieri, correnti diverse di sentimento, e ad assegnare la parte geniale della poesia di lui all'una delle correnti, e l'artificiosa all'altra. Si deve concludere che anche il secondo dei due procedimenti critici, che abbiamo ricordati, si chiarisce inapplicabile al caso suo.



## V.

E così l'arte del Pascoli par che serbi sempre l'aspetto di un problema. La genialità e l'artificio, la spontaneità e l'affettazione, la sincerità e la smorfia, appaiono uniti negli stessi componimenti, nelle stesse strofe, talvolta in un singolo verso. Il male attacca la lirica nelle sue radici e nelle sue fibre più intime, nel metro; talchè in moltissime poesie del Pascoli la mossa metrica è come staccata dall'ispirazione: quasi si direbbe che, appena sorto il germe di vita, un microbio vi si sia precipitato sopra a contaminarlo. L'impressione del lettore è quella che io ho notata in principio: l'attrattiva e la repulsione, il rapimento e il disgusto si avvicendano. Abbiamo insieme un poeta ingenuo e uno bambinesco; un lirico del dolore e un «assassinato di dolore», come avrebbe detto Pietro Aretino; un commoso cantore della pace e un predicatore alquanto untuoso; un uomo santo e un sant'uomo, uno spirito religioso e un prete. Stiamo a momenti per gridargli entusiasmati: *Quae tibi, quae tali reddam pro carmine dona*?, e donargli la nostr'anima (unico dono degno che possa farsi ai poeti); ma, nell'istante seguente, lo slancio del donatore resta sospeso. E il critico è messo in imbarazzo: press'a poco nella situazione di Gargantua, quando gli nacque il figlio e gli morì la moglie, che non sapeva se dovesse ridere o piangere: «*Et le dobute qui troubloit son entendement estoit assavoir*

*mon s'il devoit pleurer pour le deuil de sa femme, ou rire pour la joie de son filz. D'un costé et d'aultre, il avoit argumens sophistiques qui le suffoquoient, car il les faisoit tres bien* in modo et figura, *mais il ne les pouvoit souldre. Et, par ce moyen, demeuroit empestré comme la souris empeigée, ou un milan pris au lacet*». Ma il critico non vuole escogitare «*argumens sophistiques*»: vuol vederci chiaro, e non gli riesce.

Non è una consolazione osservare che questa incertezza si ritrova nell'opinione generale concernente il Pascoli. Coloro che più ponderatamente hanno scritto della sua opera, mostrano sempre, in modo espresso o tra le linee, una tal quale insoddisfazione: e ora concludono che il Pascoli non giunge alla creazione spontanea e geniale; ora riconoscono quel che c'è d'imperfetto nelle sue più belle creazioni; ora lo considerano piuttosto come precursore che come artista compiuto in sè stesso; ora lamentano che nel Pascoli ci sia l'imitazione di sè medesimo, il pascolismo. Più volte ho potuto osservare che alcuni dei maggiori estimatori e lodatori di lui non sanno celare la loro dubbiezza e cercano come di essere rassicurati sulla legittimità della loro ammirazione; o alcuni dei più risoluti avversarî non si sentono, nella manifestazione del loro dispregio, in completa buona coscienza.

Tanta è questa incertezza, che si ode lamentare non essere stato finora il Pascoli giudicato degnamente perchè la critica italiana è inferiore



al còmpito suo; ed altri scusano la critica considerando l'arte del Pascoli come un'arte dell'avvenire, che solo in una nuova fase spirituale potrà essere compresa a pieno. Sarà dunque così? Fallimento della critica? o rinvio all'avvenire?

Ma, prima di ricorrere a codeste ipotesi da disperati (da disperati, perchè non verificabili), bisogna esaminare un'ipotesi più semplice. La quale è, che ciò che si presenta come problema sia una soluzione; che ciò che sembra una domanda, sia già una risposta; che questa mia censura critica, che finora sembra tutto un prologo, sia già una conclusione.

Il Pascoli è, per l'appunto, quale lo siamo venuti osservando: uno strano miscuglio di spontaneità e d'artifizio: un grande-piccolo poeta, o, se piace meglio, un piccolo-grande poeta (così come, in una delle sue poesie, la terra a lui apparisce un «piccoletto-grande presepe»!). In lui, anche dopo le prime *Myricae*, sono sorti motivi poetici felicissimi, anzi più ricchi forse e più profondi dei suoi primi; ma codesti motivi non vengono padroneggiati e ridotti a unità artistica, e non acquistano quell'intonazione armonica, che è la manifestazione dell'unità. Era uno squisito poeta nelle prime *Myricae*, restio a scrivere e a stampare, tanto che si denominava da sè «Belacqua», e, sfiducioso, non cercava la fama. Ma la fama l'ha raggiunto, e lo ha eccitato a una produzione abbondante e artificiale. Spirito poetico qual egli è, non riesce mai a diventare del tutto un retore; ma non riesce neppure alla poe-

sia compiuta, e s'indugia in una semi-poesia. Perciò anche egli, ora, non vede nessun termine alla sua produzione: smarrito il senso della sintesi artistica, di ogni commozione fa una lirica, prima che sia diventata veramente tale: la sua produzione si è resa facile e meccanica. « Quanto più di numero vorrei che fossero! (scrive nella prefazione di *Odi e inni*, che pure son troppi e troppi). Io sento di non avervi ancor detto nulla di ciò che avevo per i vostri cuori. E temo di andarmene, volgendomi disperatamente addietro per dirvi ciò che non dissi, e che è sempre e ancora il tutto. Bisogna affrettarsi, ora. Gli anni non vengono, ora: vanno ». Perciò, non s'acqueta in nessuna delle sue creazioni. Ogni materia diventa per lui inesauribile. Il tragico fato del padre gli è fonte perpetua di poesia, appunto perchè nessuna perfetta poesia ne è nata. Egli sente nell'aria il rimprovero per quel suo incessante verseggiare i casi della propria famiglia; e si difende: « Io devo (il lettore comprende) io devo fare quel che faccio. Altri uomini, rimasti impuniti o ignoti, vollero che un uomo non solo innocente ma virtuoso, sublime di lealtà e bontà, e la sua famiglia, morisse. E io non voglio. Non voglio che siano morti ». E non si tratta di questo: i lettori non l'accusano di parlar troppo di suo padre, ma di non parlarne abbastanza poeticamente; ed egli forse insiste nel tema, non perchè spinto da dovere domestico, ma perchè avverte, sia pure confusamente, che non è giunto ancora a concretare il suo sentimento nelle im-



magini. Quella tragedia familiare gli sta dinanzi come un grosso blocco di marmo, che non sa come lavorare: ne fa con lo scalpello saltare qualche scheggia, ma non v'incide una volta per sempre la statua o il gruppo. Per la stessa ragione, infine, la sua opera poetica ha l'aria di una poesia dell'avvenire: i motivi, che vi sono abbozzati e non perfettamente elaborati, paiono aspettare e provocare l'artista, che li ripiglierà.

## VI.

Come dal suo stato d'animo idillico il Pascoli ha tratto una filosofia che è la conferma di quel suo stato, così dalla sua arte imperfetta ha tratto un'estetica e una critica, che è il riflesso teorico di essa, e insieme una conferma dell'analisi che si è tentata in queste pagine. Il poeta (egli dice ed io compendio), il poeta vero è un fanciullo: è l'anima che ama il poco, le piccole cose, la campagna piccola, il campicello, l'orto con una fonte e con un po' di selvetta, il cavallino, la carrozzina, l'aiolina. E l'ama con la dolcezza della pietà: perchè il poeta non solo è il fanciullo, ma è anche il poverello dell'umanità, spesso cieco e vecchio. Per conseguenza, in quanto poeta, è sempre ispiratore di buoni e civili costumi, d'amor patrio e familiare e umano: è sempre socialista, perchè è umano: esclude l'impoetico, e alla fine si trova che l'impoetico è quello appunto che la morale riconosce cattivo e l'estetica dichiara

brutto: l'esclude non di proposito, non ragionando, ma così istintivamente, perchè ne ha paura o schifo. Ciò che esce fuori di questo amore pel piccolo, non è poesia. Le armi, le aste bronzee, i carri di guerra, i lunghi viaggi, le traversie, sì, perchè sono cose che il fanciullo ricerca con avida curiosità, e le vagheggia palpitando di gioia. Ma tale non è l'amore, l'*eros*; tale non è tutta la moltitudine irosa delle altre passioni. Ciò il Pascoli chiama non più elemento poetico, ma drammatico; non più poesia pura, ma applicata; non più di sentimento, ma di fantasia. Con l'introduzione dell'elemento erotico, l'essenza poetica diminuisce: le figure omeriche sono più poetiche di quelle della tragedia ellenica: Rolando della *Chanson* è più poetico dell'Orlando innamorato e furioso dei romanzieri italiani. La *Comedia* dantesca, come tutti i grandi poemi, i grandi drammi, i grandi romanzi, è poesia applicata: è un gran mare, nel quale di tanto in tanto si pesca una perla, un prodotto di poesia pura; com'è, per esempio, nel *Purgatorio* la descrizione dell'« ora che volge il desio ai naviganti ».

Questa estetica è la base della sua critica letteraria. Di Omero mette in mostra l'intonazione fanciullesca: « descriveva i particolari l'un dopo l'altro, e non ne tralasciava uno, nemmeno, per esempio, che le schiappe da bruciare erano senza foglie. Chè tutto a lui pareva nuovo e bello, ciò che vi aveva visto, e nuovo e bello credeva avesse a parere agli uditori. La parola 'bello' e 'grande' ricorreva a ogni momento nel suo novellare, e sempre egli incastrava nel discorso una nota a cui riconosceva la cosa. Diceva che le navi erano nere, che avevano dipinta la prora, che galleggiavano perchè ben bilanciate, che avevano belli attrezzi, bei banchi; che il mare era di tanti colori, che si moveva sempre, che era salato, che era spumeggiante... ». L'*Eneide* di Virgilio diventa pel Pascoli quasi un duplicato della *Georgica*: l'*Eneide* canta, sì, guerra e battaglie; ma « tutto il senso della mirabile epopea è in quel cinguettìo mattutino di rondini o passeri, che sveglia Evandro nella sua capanna, là dove avevano da sorgere i palazzi imperiali di Roma ». Nelle sue introduzioni all'*Epos* e alla *Lyra*, il Pascoli evoca la Grecia primitiva coi suoi aedi e mendicanti, ricchi di meravigliose storie, fanciulli parlanti ad altri fanciulli, o risveglianti nell'uomo adulto il fanciullo: evoca il Lazio primitivo, con la sua vita agreste piuttosto che guerresca.



È da notare un'altra dottrina letteraria del Pascoli, che si lega alla precedente. Egli afferma che per la poesia vera e propria agli italiani manca, o sembra mancare, la lingua; e che bisogna riproporsi il problema posto e studiato dal Manzoni: il problema della lingua. La lingua, che si adopera, è troppo generica e grigia. « Pensate ai fiori e agli uccelli, che sono de' fanciulli la gioia più grande e consueta: che nome hanno? S'ha sempre a dire uccelli, sì di quelli che fanno *tottavì* e sì di quelli che fanno *crocro*? Basta

dir fiori o fioretti, e aggiungere, magari, vermigli e gialli, e non far distinzione tra un greppo coperto di margherite e un altro gremito di crochi?». Ed insegna ai fanciulli il segreto per diventar valenti in poesia: «Chiedete sempre il nome di ciò che vedete e udite; chiedetelo agli altri, e solo quando gli altri non lo sappiano, chiedetelo a voi stessi, e, se non c'è, ponetelo voi il nome alla cosa». Anche questa dottrina è base ai suoi giudizî critici. Esamina il *Sabato del villaggio* del Leopardi, e trova indeterminato e vago il verso «un mazzolin di rose e di viole»; e avrebbe desiderato maggiore precisione per essere in grado così di stabilire a quale mese dell'anno si riferiva il poeta con la sua descrizione: corregge altrove il Leopardi, che accenna al canto degli usignoli, notando che nella valle di Recanati si odono invece le cingallegre; l'*Elogio degli uccelli* gli suggerisce l'esclamazione: «mai un nome di uccelli: tutti uccelli, tutti canterini!».

Ora è evidente, per quanto riguarda la dottrina estetica, che il Pascoli ha equivocato, scambiando e confondendo in uno l'ideale fanciullezza, che è propria della poesia la quale si libera dagl'interessi contingenti e s'affisa rapita nelle cose, — la fanciullezza che è immagine della contemplazione pura, — con la realistica fanciullezza, che si aggira in un piccolo mondo perchè non conosce e non è in grado di dominarne uno più vasto. E l'equivoco lo ha menato diritto a negare carattere d'arte pura



a quasi tutta l'arte; a distinguer l'arte dalla fantasia confinandola al sentimento, e a mutilare il sentimento stesso confinandolo a quel solo sentimento che non sia erotico o passionale, al sentimento idillico.

La sua dottrina sulla lingua ha stretta affinità con quella di Edmondo de Amicis e degli altri linguai; vale a dire, si riduce in fondo all'eretismo delle piccole cose, agli alberi che impediscono la vista della selva. Dice il Leopardi nella *Vita solitaria*:

> Talor m'assido in solitaria parte
> sovra un rialto, al margine d'un lago
> di taciturne piante incoronato.

E un De Amicis o un Pascoli a domandare; — Piante? ma quali piante? di quale specie e sottospecie e famiglia e varietà? Qui c'è l'indeterminato e l'impreciso! — quasi che Leopardi dovesse essere, in quel momento, non già un'anima assorta nel problema del dolore e del fine dell'universo, ma un dilettante di botanica; come prima, nel caso degli uccelli, non un filosofo pessimista, ma un cacciatore, esperto a riconoscere le voci e le forme degli uccelli, a cui mirerà con lo schioppo!

La critica del Pascoli, infine, è unilaterale ed esagerata. Dove egli s'incontra con poeti e con situazioni poetiche che rispondono al suo proprio ideale e alla sua angusta teoria, li sente e interpreta bene, e vi fa intorno osservazioni assai fini. Ma, trovandosi più spesso innanzi a

un'arte diversa, è costretto o a tacere o a ridurla sofisticando alla sua personale visione. Rare sono le eccezioni, dovute allo spontaneo irrompere di un più compiuto senso dell'arte. Ma è veramente l'*Eneide* quella che egli ci presenta nel giudizio riferito di sopra? E, per esempio, il passionale episodio di Didone, così importante e significante, come si concilia con la veduta georgica dell'essenza del poema? È, veramente, lo stile di Omero quello che il Pascoli ci ha descritto, o non è di un Omero reso da lui alquanto puerile? Anche i saggi di traduzione che il Pascoli ci ha dati dei poemi omerici destano i medesimi dubbî. Non istituirò sottili confronti con l'originale, convinto come sono che la poesia, rigorosamente parlando, non si traduce; o, come è stato detto di recente e assai bene da un critico d'arte tedesco, che chi traduce con la pretesa di sostituire l'originale, fa come uno che volesse dare a un innamorato un'altra donna in cambio di quella che egli ama: una donna equivalente o, su per giù, simile; ma l'innamorato è innamorato proprio di quella e non degli equivalenti. Nè contesterò l'utilità grande che avrà per la cultura italiana il possedere un Omero messo in italiano da un profondo grecista e da un espertissimo letterato, quale il Pascoli: anzi affretto coi miei voti il compimento dell'opera. Ma, considerando quelle traduzioni per sè, come opere d'arte che stiano da sè, a me pare che tra l'Omero alquanto rimbambinito del Pascoli, e quello un po' enfatico e accademico, ma pur grandioso, di Vincenzo Monti, chi legga per mere ragioni di godimento artistico preferirà sempre il secondo:



Elena dunque venire vedevano verso la torre,
e l'uno all'altro parlava parole dall'ale d'uccelli:
— Torto non è che Troiani ed Achei dalle belle gambiere
da sì gran tempo per tale una donna sopportino il male...

Il Monti ha soppresso le ali di uccello e le belle gambiere, sentendo che il loro valore si falsifica nella letterale versione italiana; ha aggiunto qualche suo tocco: ne è uscito un quadro o una statua alla David o alla Canova, ma, a ogni modo, una pagina d'arte:

Come vider venire alla lor volta
la bellissima donna, i vecchion gravi
alla torre seduti, con sommessa
voce tra lor venian dicendo: — In vero
biasmar nè i Teucri nè gli Achei si denno
se per costei si diuturne e gravi
sopportano fatiche...

Il fanciullesco non c'è più; ma c'era veramente in Omero? L'omerico neanche c'è più; ma si poteva rendere? e l'ha reso poi il Pascoli? — Parla Achille ad Ettore caduto:

Ettore, tu lo credevi spogliando il mio Patroclo morto,
d'esser salvo, e di me ch'ero lungi, pensier non ti davi
bimbo! ma in parte da lui c'era un molto più forte compagno
presso le navi cavate, c'ero io dietro ad esso rimasto,
che i tuoi ginocchi snodai! I cani e gli uccelli da preda
strascicheranno ora te; lui seppelliranno gli Achei!

Anche qui mi pare che sia più facile gustare il Monti, che traduce nello stile neoclassico, non senza qualche svolazzo accademico:

> Ettore, il giorno che spogliasti il morto
> Pàtroclo, in salvo ti credesti, e nullo
> terror ti prese del lontano Achille.
> Stolto! restava sulle navi al mio
> trafitto amico un vindice, di molto
> più gagliardo di lui: io vi restava,
> io, che qui ti distesi. Or cani e corvi
> te strazieranno turpemente, e quegli
> avrà pomposa dagli Achei la tomba.

Comunque, la critica del Pascoli, quando non può interpretare in modo rispondente al suo ideale di vita le opere poetiche, divaga, come può vedersi nei citati discorsi introduttivi alle raccolte dell'*Epos* e della *Lyra*, i quali sono i suoi migliori lavori critici: serie di note sugli aedi dell'Ellade, sulla condizione dei poeti nella primitiva società romana, sulle leggende di Roma confrontate con quelle dell'epos ellenico, su Enea e Odisseo, su questioni biografiche e cronologiche, sulle varie redazioni del testo dell'*Eneide*, e simili, che non stringono dappresso il problema critico.

Nella sua inesatta idea dell'arte è anche l'origine di quella singolare opera critica, che sono i parecchi volumi da lui dedicati dall'esegesi dantesca. Il Pascoli non sembra ancora investito dello spirito della critica moderna, per la quale il pensiero poetico e la grandezza di Dante non sono riposti nelle allegorie e nei concetti morali.



La sua *Minerva oscura* (prendo questo libro come esempio) discute ancora con gravità e come di problemi di alta importanza, se il sistema delle pene e dei premî sia il medesimo nell'Inferno, nel Purgatorio e nel Paradiso; se delle tre fiere la lonza rappresenti l'incontinenza, il leone la violenza, la lupa la frode; se il messo del cielo sia Enea; perchè il conte Ugolino stia nell'Antenora e non nella Caina, e via dicendo: questioni di nessuno o di assai scarso significato non solo per l'intelligenza artistica di Dante, ma anche per la conoscenza della vita medievale e delle intenzioni e dei sentimenti appartenenti alla biografia di Dante: inezie, che, di giunta, sono per lo più questioni insolubili, per mancanza di dati di fatto sufficienti; onde rendono possibile quel raziocinare all'infinito, che piace ai perditempo, e quell'acume a buon mercato, che piace ai vanitosi.

Ed ecco il Pascoli, per le scoperte del genere accennato, «raggiante di solitario orgoglio». «Aver visto nel pensiero di Dante!... (dice nella prefazione alla *Minerva oscura*). Io, la vera sentenza, io l'ho veduta! Sì: io era giunto al polo del mondo dantesco, di quel mondo che tutti i sapienti indagano come opera di un altro Dio! Io aveva scoperto, in certo modo, le leggi di gravità di quest'altra Natura; e quest'altra natura, la ragione dell'universo dantesco, stava per svelarsi tutta!». Sembra anche qui Edmondo de Amicis, quando, dopo aver veduta e toccata a Granata la cassetta delle gioie d'Isabella di Ca-

stiglia, si guardava le mani, esclamando come incredulo o trasognato: « Io l'ho toccata, con queste mani! ». Ma il Pascoli si ricorda, subito dopo, del doveroso sentimento di modestia: scaccia via con piglio risoluto l'orgoglio, benchè, nello scacciarlo, gli accada (disavventura in cui incappano di solito i modesti) di accentuarlo più fortemente: « Cancelliamo quelle superbe parole! Mi perdoni chiunque ne sia rimasto scandalizzato! Oh, se la gloria è ombra di vanità... Via dal cuore così perverso fermento! ». Il che non impedisce che, qualche anno dopo, egli non sappia tenersi dal contare la sua scoperta e la sua gloria ai fanciulli delle scuole d'Italia: « E io vi dico, o fanciulli, che il tempio (la *Divina Commedia*) è ancora in piedi, e che è bello dentro e fuori, e più bello nel suo complesso che nei suoi particolari che sono pur bellissimi, e che nel tempio e si gode molto, per la grande bellezza, e s'impara molto per la ingegnosa verità; e che vi si può entrare, perchè la chiave si è trovata. E se vi soggiungessi che l'ho trovata io, mi direste superbo? Quanti trovano, figliuoli miei, una chiave, in questo mondo, e non sono detti superbi se dicon d'averla trovata e la riportano! E poi, sapete dove l'ho trovata? Nella serratura. Era nella toppa, la chiave del gran tempio! Era lì, e bastava appressarsi un poco per vederla e girarla ed entrare! Ma nessuno s'era, a quanto pare, appressato assai » (*Fior da fiore*, prefaz.). E, ancora qualche tempo dopo, con rapida mutazione di stile, rivolgendosi ai critici, e alludendo ai suoi



volumi danteschi, scritti e da scrivere: « Essi furono derisi e depressi, oltraggiati e calunniati; ma vivranno. Io morrò: quelli no. Così credo, così so: la mia tomba non sarà silenziosa. Il genio di nostra gente, Dante, la additerà ai suoi figli ».

In questi giubili, in questi vanti, in queste stizze, in questa virtù che si nasconde ma *se cupit ante videri*, abbiamo innanzi, veramente, non il fanciullo divino e poetico, ma il fanciullo realistico e prosaico. E neppure nelle poesie del Pascoli c'è solo il divino infante. Anche colà, come nella sua dottrina estetica e critica, i due esseri, così all'apparenza simili, così nel profondo diversi, sono abbracciati e stretti in un amplesso indissolubile. Questo amplesso del *poeta ut puer* e del *puer ut poeta* è forse il simbolo più adeguato dell'arte di Giovanni Pascoli.

1906.

---

## II

### INTORNO ALLA CRITICA
### DELLA LETTERATURA CONTEMPORANEA
### E ALLA POESIA DI G. PASCOLI.

Il mio giudizio sul Pascoli ha suscitato — e me le aspettavo — vivaci opposizioni e controversie. E a proposito di esso si è ripreso a discutere di quel che sia o debba essere la critica letteraria, e dei vantaggi e degli inconvenienti di questo e di quel metodo, e del metodo in genere. Ecco dunque buona occasione per meglio chiarire le idee non ancora del tutto chiare (sebbene molto meno confuse di quanto fossero alcuni anni addietro) sull'ufficio della critica, e anche per aggiungere qualche cosa circa la poesia del Pascoli.

Quale sia il metodo di critica, che si professa in queste pagine, può compendiarsi in poche parole, quasi in un catechismo. È una critica fondata sul concetto dell'arte come pura fantasia o pura espressione, e che per conseguenza non esclude dalla cerchia dell'arte nessun contenuto

o stato d'animo, sempre che sia concretato in un'espressione perfetta. Fuori di tale concetto, quella critica non ha alcun altro presupposto teorico, e rifiuta come arbitrarie le cosiddette regole dei generi e ogni sorta di leggi letterarie e artistiche. Per giudicare d'arte non conosce altra via che quella d'interrogare direttamente l'opera stessa e risentirne la viva impressione; e a questo fine, e solo a questo fine, crede ammessibili, anzi indispensabili, le ricerche che si chiamano storiche o filologiche, le quali hanno valore ermeneutico e servono a trasportarci, come si dice, nelle condizioni di spirito dell'autore nell'atto che formò la sua sintesi artistica. Ottenuta la viva impressione, ossia il congiungimento con lo spirito dell'artista, il lavoro ulteriore non può esplicarsi se non nel determinare ciò che nell'oggetto che si esamina è schietto prodotto di arte, e ciò che vi si contiene di non veramente artistico, come sarebbero, per esempio, le violenze che l'autore fa alla sua visione per intenti sovrapposti, le oscurità e i vuoti che lascia sussistere per ignavia, le gonfiature e fiorettature che introduce per far colpo, i segni dei pregiudizî di scuola, e tutta insomma la varia sequela delle deficienze e viziature artistiche. Il risultato di questo lavoro è l'esposizione o ragguaglio critico, che dica semplicemente (e, nel dir ciò, ha insieme giudicato) *wie es eigentlich gewesen*, « come sono andate propriamente le cose », secondo la definizione, geniale nella sua semplicità, che Leopoldo Ranke



dava della storia. Perciò critica d'arte e storia d'arte, a mio vedere, s'identificano: ogni tentativo di critica d'arte è tentativo di scrivere una pagina di storia dell'arte (intendendo la parola « storia » nel suo senso alto e compiuto, cioè nel suo senso vero). La critica distingue e caratterizza le forme prese dallo spirito artistico nel corso della realtà, che è svolgimento e storia.

Mi ha recato dunque meraviglia leggere su pei giornali che questo metodo vuol « misurare la fantasia e l'estro di un poeta col metro di preconcetti pedanteschi », o che esso applica all'arte « i criterî logici che sono proprî della critica della scienza », o che si fonda sui « caratteri estrinseci » dell'opera d'arte; — quando vero è proprio l'opposto, cioè che esso è sorto per discacciare preconcetti pedanteschi e abitudini di confusione tra arte e scienza, e per ricondurre lo sguardo dall'estrinseco all'intrinseco. E non so che cosa si voglia dire con l'accusare quel metodo come « sistematico », giacchè, per quel ch'io so, la mente umana è sistema, vale a dire ordine; e si potrà censurare come imperfetto un particolare sistema, ma non perciò sopprimere mai l'esigenza sistematica, la quale conviene a ogni modo appagare. Non potrei neppure ammettere che il metodo da me professato sia bensì buono, ma che « accanto ad esso ve ne siano altri egualmente buoni per giudicare dell'arte », perchè non intendo come una funzione dello spirito umano possa avere altro metodo che non sia quell'unico, che le è proprio;

e resto stupito quando poi leggo, che « di un metodo in critica non si dovrebbe neppur parlare », perchè rispetto troppo il mestiere che qui faccio per considerarlo come cosa capricciosa e priva di metodo, cioè di giustificazione e di valore.

Ma confesso che la meraviglia maggiore è nata in me dal timore manifestato dal Gargáno [1]: che questo metodo, risolvendosi in un « formolario », metterà « d'ora innanzi alla portata di tutti l'esame di ogni produzione letteraria, di coloro specialmente che, sforniti della dote essenziale del critico, cioè del gusto, crederanno in buona fede di poter giudicare applicando severamente i principî della logica ». Lasciando stare l'ovvia risposta già da altri anticipata al Gargáno (che di qualsiasi metodo si può abusare dagli incapaci), io osservo che la vecchia critica, fondata sulle regole e i modelli, quella, sì, era facilissima e « alla portata di tutti »; perchè non ci voleva molto a sentenziare: « la tale opera non risponde alle regole della tragedia, e perciò merita condanna »; ovvero: « il tale personaggio si conduce in questa situazione precisamente come il *pius Aeneas*, e perciò merita lode di decoroso eroe da epopea ». Ma la critica moderna, richiedendo insieme idee filosofiche sull'arte, cultura storica, sensibilità estetica, acume di analisi e forza di sintesi, è difficile. Tanto difficile che io non l'ho vista mai attuata se non

[1] Nel *Marzocco* di Firenze, del 31 marzo 1907.



a tratti e lampi; e non conosco se non un sol critico (l'ho detto già molte volte), che l'abbia degnamente esercitata sopra un'intera letteratura: il De Sanctis. Per quel che concerne me che, in mancanza di altri volenterosi, mi sono provato ad adoprarla per la contemporanea letteratura italiana, io sono di continuo travagliato dal dubbio (igienico dubbio) della mia inadeguatezza all'alto ufficio. Faccio del mio meglio, m'invigilo, procuro di correggermi; ma non ho mai la sensazione di correre un campo libero di ostacoli, o di scivolare come in islitta sul ghiaccio. Se altri prova questo godimento, beato lui!

Ma come mai l'enunciato metodo critico, che è il più liberale che sia stato mai concepito, il più rispettoso verso tutte le infinite individuazioni artistiche, il solo che non prenda il passo sull'arte, viene ad assumere agli occhi di molti aspetto minaccioso di forza e di prepotenza, tanto da spingerli alle proteste e alle accuse malamente formolate con le parole di « sistematismo », « logicismo », « preconcettismo pedantesco », e simili? Chi non ignora che le medesime accuse sono state date ai metodi dei più vigorosi filosofi, e le lodi contrarie largite in copia ai filosofi molli e contradittorî e inconcludenti, chi rammenta di quanto odio siano stati proseguiti Spinoza o Hegel, e di quante simpatie Mill o Spencer, non dura grande fatica a spiegarsi il caso. La ragione delle accuse, non potendo essere fondata nella qualità di quel metodo, deve cercarsi nelle disposizioni degli animi e degl'in-

telletti degli accusatori: in quelle tendenze che io soglio riassumere con la parola « pigrizia ». È l'umana pigrizia che fa preferire un metodo più comodo, o almeno rivendica il diritto di un metodo più comodo e benigno accanto all'altro troppo severo; la pigrizia, che rifiuta il peso e scansa la responsabilità del concludere, e tenta di eludere il problema, girandolando intorno all'arte, cogliendone solo qualche lato, divagando leggiadramente o sviandosi in questioni estranee. L'orrore di molti cosiddetti « eruditi » per la cosiddetta « critica estetica » è l'istintiva paura per un esercizio troppo aspro e periglioso. Mettere insieme la cronaca dei pettegolezzi di Recanati è, si sa, molto più facile che non analizzare il *Canto del pastore errante*.

La pigrizia per altro è, nella critica della letteratura contemporanea, rafforzata da motivi particolari. Quella critica, a dir vero, considerata intrinsecamente, non ha problema diverso da ogni altra forma di critica, che concerna le letterature più da noi remote nel tempo; e anch'essa, come si è detto, consiste nel tentativo di scrivere una pagina di storia letteraria. E se vi s'incontrano condizioni sfavorevoli, che non si trovano nella letteratura più remota, presenta altresì alcune condizioni favorevoli, che mancano nell'altro caso: se nella letteratura contemporanea è assai malagevole cogliere il carattere e il valore di certi processi che sono ancora *in fieri* o si sono appena conclusi, laddove per l'antica si hanno innanzi serie di svolgimenti



compiuti e nitidamente disegnabili, d'altro canto per la letteratura contemporanea si ha una agevolezza d'interpretazione e comprensione, che nella più antica si ottiene di solito con grandi stenti e solo in parte. Vantaggi e svantaggi, insomma, su per giù si compensano, e gli uni e gli altri sono poi affatto contingenti. — Ma la cosa non sta allo stesso modo circa le condizioni soggettive, o meglio i sentimenti e le passioni individuali; le quali, a dir vero, nella letteratura contemporanea, operano assai di frequente una vera pressione psicologica per impedire la posizione esatta e la soluzione giusta del problema critico.

Vi hanno, per esempio, tra gli autori di versi e prose letterarie, personaggi o ragguardevoli per situazione sociale o rispettabili per altre forme della loro attività o attraenti e cari per la loro bontà e amabilità, la cui opera artistica non risponde in modo degno alle altre loro forze e virtù. Il che più o meno tutti avvertono, ma tutti o quasi tutti, come per tacito accordo, si propongono di non dire. A questo intento si ricorre a una sorta di critica diplomazia, la quale o si perde in vani suoni o gira il problema o somiglia al linguaggio di Alete, pieno di strani modi, « che sono accuse e paion lodi ». Si lasci balenare il più lieve accenno di critica seria innanzi a codesto tessuto di frasi abili e sfuggenti, e ne nascerà uno scompiglio, come io stesso ho potuto sperimentare in più occasioni pei miei giudizî. Per esempio, ho mostrato che nei volumi

di un egregio uomo, scrittore di versi, vi ha cultura, elevatezza di pensieri e d'intendimenti, pratica dello scrivere, ma difetta quasi del tutto la sostanza poetica, l'intimo ritmo e il canto. Ed ecco una schiera di amici a scandalizzarsi e a darmi sulla voce. « Quello scrittore è una nobile personalità ». D'accordo; ma non è poeta. « Quello scrittore sta solo in parte, intatto dall'applauso volgare ». Ciò vorrà dire che è uomo dignitoso, ma non che sia poeta. « Quello scrittore ha un aspetto tra di monaco e di guerriero, e avrebbe potuto, se fosse vissuto nel secolo decimosesto, comandare una galea in battaglia contro i turchi ». Sarà, quantunque sia difficile provarlo; ma non è poeta. « Quella sua poesia attinge il più alto segno della poesia degli accademici e professori ». Il che vorrà dire che gli accademici e i professori, in quanto tali, debbono astenersi dalla poesia; ma non già che quegli sia poeta. « Se verrà tempo che non si guarderà più a un libro di poesia da un punto di vista estetico secondo la moda corrente, il suo libro sarà studiato come un interessantissimo documento psicologico ». E ciò conferma, per l'appunto, che non è poesia, ma semplice documento biografico. — Sono giudizî codesti che, per quanto strani, potrei tutti documentare, coi nomi degli autori e con le altre relative citazioni; ma prego i lettori di dispensarmene per non allontanarci troppo dalla questione che sola ora c'interessa. Sembra, in verità, che il problema che i più cercano di risolvere, sia di trovare il modo di



non fare critica, pur dandosi l'aria di farne. Innanzi a siffatto proposito, tenace quantunque spesso inconsapevole, di nascondere la verità come a un malato si nasconde la gravità della sua malattia, il critico ingenuo, che ripeta il vecchio e arrogante « *Hic Rodhus, hic salta* », il critico che cerchi determinare chiaramente se una data opera è o non è poesia, il critico che, insomma, voglia adempiere il dover suo, desta fastidio e impazienza come personaggio importuno, e, non sapendosi come combattere i suoi giudizî, si rifiuta addirittura il suo « metodo »: quel metodo che procede o si accinge a procedere in guisa tanto indiscreta. Guai a chi si prova ad accendere una luce sfolgorante dove si desidera l'ombra o la penombra.

Ma il contrasto del metodo da me professato con quello che è consueto nelle trattazioni della letteratura contemporanea, e la parvenza di rigidità e violenza che il primo assume, possono avere origine anche da altre cagioni. La più parte degli scritti sulla letteratura contemporanea sono meramente occasionali; concernono questa o quell'opera di uno scrittore, non il complesso della sua attività; e provengono da persone, che di solito propugnano o avversano l'indirizzo di quello scrittore o di quella scuola. Non dico che per ciò siano privi di buona fede e di qualsiasi verità; e anzi concedo che offrano sovente osservazioni delicate o sottili e giudizî giusti. Ma sono di necessità unilaterali, come unilaterale sarei io stesso se, per esempio, amico ed estimatore

del Pascoli, seguendo il mio desiderio o l'altrui invito, scrivessi l'annunzio di un nuovo volume di questo poeta: unilaterale e non bugiardo o falso, perchè mi basterebbe spigolare nel volume motivi e strofe e versi di molta bellezza (dei quali nel Pascoli è sempre abbondanza), per conciliare in qualche modo i miei sentimenti personali con la verità: tacendo sul resto, ossia schivando il vero ed intero problema critico. Messa a paragone di quegli scritti occasionali e polemici, la parola di chi, come me, è costretto, per la qualità stessa del suo assunto, a esaminare tutta l'opera di uno scrittore (la peggiore e la migliore, il periodo di genialità e quello di artifizio o decadenza), e a determinarne tutti gli aspetti per darne giudizio compiuto, sembra ora troppo severa, ora troppo indulgente. I lettori equanimi e bene informati se ne sentiranno soddisfatti; ma gli autori di quelle recensioni e annunzî (e chi non è autore di qualche recensione o annunzio?), no. Per ciascuno di essi, a volta a volta, il critico è stato ingiusto: una metà di essi invoca il panegirista, l'altra metà il carnefice. Così, pei dannunziani, io che ho definito il D'Annunzio un « dilettante di sensazioni », sono, a stento, il « migliore tra i critici volgari del D'Annunzio », incapace di penetrare nel profondo idealismo della sua arte; ma dagli antidannunziani, avendo io, com'era mio dovere, riconosciuto le bellissime cose che il D'Annunzio ha prodotto nella sua ristretta cerchia d'ispirazione, mi odo invece proclamare un « bollente



dannunziano », il più « gran dannunziano sotto la cappa del sole ». Ho parlato con sincera simpatia dei versi di Severino Ferrari; ma ciò non basta a chi è stato amico del Ferrari e della sua poesia si è fatto una predilezione o un sacro ricordo; ed ecco che di quelle mie pagine laudative, ma non ditirambiche, non si sa dare pace qualche cuore tenero, che sul Ferrari ha stampato opuscoli col titolo: *Il rosignolo di Alberino*, e vede con isdegno che io considero il valente Severino come un uomo e non come un augello. E via discorrendo, perchè gli esempî si potrebbero accrescere. Che cosa fare? Io non me ne dolgo, perchè non mi dolgo dell'inevitabile; e poi ci ho fatto la pelle; e poi ancora ho qualche compenso, non solo nella mia coscienza (« coscienza » è parola rettorica, e non bisogna pronunziarla!), ma anche nelle inaspettate e dolcissime manifestazioni che ho ricevute da parte di alcuni degli autori da me liberamente criticati, i quali mi hanno ricambiato col farmi l'amichevole confidenza delle loro lotte e dei loro dubbî e dei loro scontenti, quasi ad illustrazione e conferma di quanto io aveva spregiudicatamente osservato.

Ancora un'altra cagione che fa apparire rigido ed eccessivo il metodo da me adoperato, sta nel fatto che la prolungata consuetudine con la letteratura del giorno tende ad alterare il senso della grande arte e a deprimere lo *standard of taste*, il livello della vita estetica. Di questo pericolo io sono consapevole, e per mia

parte cerco premunirmene, rileggendo di tanto in tanto i classici e giovandomi di tale lettura come di un esercizio spirituale (di una *praeparatio ad missam*) pel mio ufficio di critico. Nondimeno, penso che i miei saggi critici sulla letteratura contemporanea siano alquanto indulgenti, e che tali saranno giudicati da chi li rileggerà fra un mezzo secolo. Ma, se io forse non sono abbastanza esigente, oso dire che i più dei miei colleghi in critica, sempre tuffati nella letteratura del giorno, hanno addirittura fatto l'abito a contentarsi di poco. Odo frequenti parole sulla « divina bellezza » della forma del Pascoli. Chi dice questo, quanto tempo è che non rilegge un'ottava di messer Ludovico? Il D'Annunzio ha osato ricordare l'*Aiace* sofocleo, a proposito del suo ultimo dramma. Ma ha egli avuto ben presente la tragedia di Sofocle? Quanto a me, avendola ripresa tra mano dopo aver letto la prefazione al *Più che l'amore*, giunto appena alle parole di Odisseo: ἐποικτείρω δέ νιν, ecc., balzai dalla sedia e mi sorpresi a gridare dantescamente al D'Annunzio: « Fa', fa' che le ginocchia cali!... ».

E, come il senso della classicità, nella consuetudine con la letteratura contemporanea si smarrisce sovente quello della storia, ossia della lentezza e faticosità dello svolgimento e della rarità del prodotto veramente geniale:

Tu che 'l diamante
pur generi, lenta, in tua mole,
tu sai su l'eterno quadrante
quante ore di secoli, e quante



vigilie e che doglia si vuole,
o laboriosa gestante,
per dare un cervello di Dante,
o un cuore di Shelley, al tuo sole!

La letteratura italiana (che è una grande letteratura) in sei secoli non offre dieci o quindici veri poeti; e si sarebbe preteso che io ne ritrovassi una cinquantina, se non addirittura un centinaio, nel periodo di un quarantennio o di un cinquantennio, che è quello che sono andato investigando. Quale meraviglia se, per la maggior parte degli scrittori che hanno avuto voga e riputazione, il mio giudizio è o negativo o circondato da molte restrizioni? Ripeto: anche per tale rispetto credo di essere piuttosto indulgente che severo; e sono indulgente perchè comprendo le angosce dell'arte, e tengo conto anche delle approssimazioni al segno non raggiunto, e persino ho qualche simpatia per le disfatte non ingloriose. Chi nei secoli venturi riscriverà la storia letteraria dello stesso periodo trattato da me, avrà (oh, non dubitate!) la mano assai più ruvida e pesante della mia.

Per queste e per altre cagioni simili a queste, che, non volendo andare per le lunghe, lascio di enumerare e illustrare, il metodo critico da me professato sembra, e non è, violento. Ma per un'altra cagione sembra poi talora sbagliato: per l'incompiuta preparazione mentale della maggior parte dei critici che trattano di letteratura del giorno. I quali sono di solito (avverto che non faccio allusioni e non penso a nessuno in par-

ticolare) o persone che hanno tentato infelicemente l'arte e hanno poi smesso (peggio se continuano a farne, perchè in tal caso sono tratte a preparare a sè medesime l'ambiente della compiacenza); o uomini di gusto che, leggendo poesie per proprio diletto e acquistando così esperienza e pratica dell'arte, via via passano dal discorrerne oralmente allo scriverne sui giornali, e diventano per tal modo, senz'averci mai pensato, critici di professione. Ma a costoro, pur tra molte belle qualità particolari, manca quello studio e quella annosa meditazione sui problemi dell'arte e della critica, e quelle cognizioni di storia della critica d'arte, che spesso si provano indispensabili; e ciò li mena a confondersi innanzi a certi casi, pei quali il gusto naturale e il semplice buon senso non sono bastevoli. Talvolta, essi non riescono a intendere esattamente nemmeno i termini, che adopera il critico addottrinato e meglio informato dell'odissea secolare della sua disciplina.

Se ne desidera qualche esempio? E io ne darò, restringendomi a quelli che mi vengono forniti dalle dispute intorno al mio saggio sul Pascoli.

Nel quale aveva scritto tra l'altro, di passata, che « il pensiero poetico e l'importanza di Dante non è nelle allegorie e nei concetti morali ». E un fervente ammiratore del Pascoli [1] mi redarguisce: « Le allegorie e i concetti morali non son

[1] *Lettera aperta del prof. Pietrobono a B. C. sulla poesia di G. P.*, nel *Giornale d'Italia*, del 1° aprile 1907.



tutto Dante, lo sappiamo: ma senza quelle e questi Dante non è più lui. Chi rinunzia a rendersene ragione, rinunzia semplicemente a capirlo. Ora qual critico mai s'è sognato d'insegnare che il pensiero dei poeti non importa conoscerlo? ». E qui, un argomento irresistibile: — Se si tolgono le allegorie, l'arte di Dante si riduce a frammenti; resta una ruina, sebbene una nobile ruina. — Ora, come spiegare in quattro parole al mio contradittore che il pensiero artistico non ha che fare col pensiero allegorico o extrartistico, e che la sintesi, l'elemento unificatore, è data nell'arte di Dante dalla sua possente fantasia e non già dalle sue escogitazioni di moralista e di teologo? Questa distinzione di pensiero artistico (intuizione) e di pensiero extrartistico è una delle più sudate conquiste della scienza estetica. E come spiegargli, in quattro parole, che la critica è stata impotente a comprendere la grandezza di Dante fintanto che ha insistito sulle sue allegorie e sulle sue intenzioni, e ha fatto un gran passo solo quando (nel periodo romantico) ha guardato Dante non come un dotto e un filosofo, ma come un poeta dell'anima passionale, quasi uno Shakespeare in anticipazione? e che perciò il Pascoli, che crede di poter assidere su più solide basi la grandezza di Dante scoprendo la sua ὑπόνοια, il suo pensiero riposto, è, nella storia della critica, un ritardatario, anzi un fossile?

Un altro esempio ci è fornito dalla questione che è stata mossa: se valga la pena, nella critica,

di far tutte le fatiche che io faccio per « classificare » e mettere nel « casellario » gli scrittori, che bisogna invece soltanto gustare e far gustare. Dapprima, a questa opposizione, sono cascato dalle nuvole. Classificare? casellario? Ma se io non classifico mai! Ma se sono il più radicale avversario delle classificazioni e dei casellarî (dei generi, delle arti, della rettorica, e di quanti altri se ne conoscono di questa sorte), che sia mai comparso nel campo estetico! Se mi rifiuto perfino a raccogliere gli scrittori, di cui tratto, in gruppi di lirici, drammaturgi, romanzieri, e via dicendo! Ma, poi, ho capito: i miei contradittori avevano confuso l'*intelligere* col classificare, la comprensione col casellario, tra i quali due procedimenti c'è un abisso, perchè il secondo è la morte della critica e il primo il suo ufficio proprio. Anche qui, come spiegare in poche parole una differenza, che non si può giustificare se non risalendo alle teorie fondamentali della logica? Prendiamo il sonetto: « Solo e pensoso i più deserti campi ». Se io dico che è una « lirica », l'ho classificato in uno degli schemi delle vecchie istituzioni letterarie; se dico che è un « sonetto », l'ho classificato secondo la metrica. E quella lirica o sonetto rimane ancora criticamente intatto. È bello o brutto? e quale stato d'animo esprime? La classificazione, facendosi per caratteri esterni, è impotente a rispondere a queste domande. Ma se si determina la situazione psicologica del Petrarca (e determinarla non si può se non ricorrendo a concetti, giacchè,



per sentirla così com'è, non c'è da far altro che leggere il sonetto stesso), e se si mostra come quella situazione si è svolta nelle varie parti del sonetto, e come tutto bene si accordi ad essa e bene l'esprima, non si classifica, ma si cerca di comprendere il sonetto, cioè di farne la critica. Ora, bene o male, questo e non altro io mi sono sforzato di fare pel Pascoli e per gli altri scrittori, che sono andato esaminando. Il « classificare » non c'entra; e la confusione tra i due procedimenti è di quelle in cui possono cascare soltanto le menti non abbastanza disciplinate.

A talun altro il modo della mia critica, in fondo, non dispiace; ma gli sembra troppo freddo e ragionatore e polemico, e preferirebbe, per esempio, il calore e l'eloquenza di Giuseppe Mazzini. E ciò andrebbe bene, se io fossi Mazzini; ma, essendo Cecco « come sono e fui », non posso discorrere se non nel tono, che è proprio al mio temperamento. Così il De Sanctis, educatore e maestro nell'anima, non poteva scrivere di critica al modo del Carducci, poeta nell'anima. Voglio dire, che non bisogna confondere il metodo della critica, che dev'esser uno, col temperamento dei critici, che non può non esser vario; e non bisogna (codesto ci mancherebbe!) mettere tra i requisiti della critica un particolare temperamento. All'osservanza del metodo tutti sono obbligati; ma nessuno è tenuto a sforzarsi a un tono a lui estraneo: chè anzi ciò gli è assolutamente vietato sotto pena di cadere nell'artifizio, nella rettorica e nella fal-

sità. Amo grandemente il De Sanctis e ne accetto le idee fondamentali; ma mi sarebbe impossibile imitare il suo stile, e mi guardo pur dal tentarlo. Mi si prenda dunque come sono, con la mia simpatia per gli schiarimenti e le digressioni filosofiche, con la mia tendenza alla polemica e alla controcritica, col mio tono prosastico e talvolta sarcastico, col mio dilettarmi talvolta *Bioneis sermonibus et sale nigro*, perchè posso bensì correggere i miei errori quando me ne accorgo, ma non posso e non debbo mutare il mio essere. — Così anche non so come si sia potuto far questione di bontà di metodo pel fatto che, nell'esaminare il Pascoli, ho esaminato altresì le opinioni dei critici intorno a lui: dico «anche», perchè non è vero che quello sia stato il mio punto di partenza: il punto di partenza (e l'introduzione stessa del mio scritto ciò mostra chiaro) fu l'impressione diretta, prodottami dalla lettura dei versi di lui. Vi ha questioni vessate o pregiudicate, perchè già molte volte tentate e trattate; e lo scrittore (che si riattacca sempre agli scrittori precedenti e con essi dialoga) non può non tenere conto di quanto altri intelletti hanno osservato e pensato intorno al suo argomento, non solo per trarne aiuto, ma anche per conoscere verso quali punti deve orientare la sua esposizione critica.

E basti di ciò. Mi sembra di aver difeso il metodo da me professato contro gli appunti, in verità non gravi, che gli sono stati mossi, e posso concludere con tanto maggiore sicurezza



e franchezza, che quel metodo è buono, in quanto esso non è mia privata invenzione e possesso, ma è il risultamento della storia della critica.

So bene che mi si osserverà: — Tu hai difeso il metodo, ma, nel caso del giudizio circa il Pascoli, non si tratta di metodo, sibbene di applicazione. «Il padre Zappata predicava bene, ma razzolava male», mi proverbia il Gargáno in un secondo suo articolo [1]; senonchè, nel primo, aveva invece rifiutato, mi sembra, il metodo e non l'applicazione, o questa solamente come effetto di quello. Dunque, procediamo per divisione. Di metodo non si parla più? Il metodo è buono? Sì? Questo mi premeva soprattutto. E la questione è terminata; e siamo d'accordo.

E possiamo ora passare all' «applicazione», ossia al caso particolare del mio giudizio sul Pascoli.

Dove mi si para innanzi una pregiudiziale, perchè, a detta di taluno dei miei contradittori, a me sarebbe accaduta una piccola disgrazia, per la quale potrei bensì utilmente discettare in teoria, ma non potrei accostarmi ai casi particolari. «Il Croce, grazie alla prolungata riflessione e al ripensamento della filosofia hegeliana, non si trova più nello stato di fresca verginità, di docilità amorosa, che è necessaria per seguire i poeti nelle loro fantasie...» [2]. Vera-

---

[1] Nel *Marzocco*, del 7 aprile.

[2] G. A. Sartini, nella rivista *Studium*, di Milano, 30 aprile 1907.

mente, una siffatta verginità, che consisterebbe nel non meditare, non che io l'abbia perduta, non l'ho mai posseduta; e sono per questo rispetto in condizioni gravi, quasi direi nelle medesime condizioni di quella Quartilla sacerdotessa, che esclamava appo Petronio: *Junonem meam iratam habeam, si unquam me meminerim virginem fuisse.* Ma conosco e posseggo un'altra « verginità », che si rinnova ogni qual volta il mio animo corre a dissetarsi nella poesia: una verginità, che potrà somigliare alquanto a quella di Marion de Lorme (come si vede, non intendo esaltarmi mercè i personaggi coi quali mi paragono):

> Ton souffle a relevè mon âme.
> . . . . Près de toi rien de moi n'est resté,
> et ton amour m'a fait une virginité!

Ma, naturalmente, concedo subito che io possa avere sbagliato nel giudizio sul Pascoli; anzi questa concessione è già implicita in quel che ho detto di sopra circa le difficoltà della critica d'arte. E non solo per ciò che riguarda il Pascoli. Ho esaminato finora, nei miei saggi, l'opera complessiva di parecchie decine di contemporanei scrittori italiani; e, quantunque abbia adoperato ogni diligenza, se pensassi di non essermi mai distratto, di aver sempre reso esatta giustizia a tutti quegli scrittori e a tutte le singole loro opere, sarei un fatuo.

E, se avessi sbagliato circa il Pascoli, certo me ne dorrebbe, e ne proverei una qualche contrarietà e mortificazione di amor proprio; ma stia tranquillo il dottor Rabizzani, che ha pubblicato testè un bell'articolo sul Pascoli [1], nel quale, tra l'altro, si dà pensiero della possibilità di un mio « postumo pentimento », e mi ricorda sin da ora, per incoraggiarmi, il nobile atto di contrizione che lo Chateaubriand recitò pel suo giudizio, nientemeno, sullo Shakespeare: — ho fiducia che troverei in me la quantità di coraggio necessaria, e saprei consolarmi, pensando che, costretto io a lacerare cinquanta delle non poche mie pagine di prosa, l'Italia avrebbe assodato in cambio la gloria di un suo forte e perfetto poeta.



Ma ho poi sbagliato? Temo di no, a giudicare anzitutto dai modi tenuti nelle loro risposte dai miei avversarî. Uno dei quali, il Gargáno (un critico con cui in altre questioni letterarie ho avuto il piacere di andar d'accordo), in un primo articolo, in luogo di difendere il Pascoli, assalì il metodo in genere, che, come si è visto, è affatto incolpevole; in un secondo articoletto, cercò di farmi passare per uno che sfuggisse alla discussione (laddove il vizio del quale, se mai, debbo correggermi, è l'opposto); in un terzo, finalmente, cavò fuori uno strano pensiero: che cioè « sembra avere *io* ora scelto come bersaglio dei *miei* colpi i poeti più celebri dell'Italia di mezzo » [2]: il che suona un appello, vero e

---

[1] Nella *Nuova rassegna* di Firenze, aprile-maggio 1907, pp. 457-479.

[2] Nel *Marzocco*, del 21 aprile.

proprio, alle brutte passioni del campanilismo. E mi pare perciò che l'affetto pel suo poeta gli abbia, questa volta, mosso nell'animo sentimenti di stizza verso chi è di avviso alquanto diverso dal suo: e la stizza (ecco un adagio ben trito) non giova alla causa che si difende.

Vediamo, a ogni modo, le controcritiche; le quali si sono aggirate quasi sempre sui particolari delle analisi che io ho date di alcune poesie del Pascoli per illustrare il mio giudizio generale sull'opera di lui.

Nella poesia *La voce* ho mostrato come quel « *Zvanî* », che fa da ritornello, rompa bruttamente la delicatezza dell'ispirazione. Il prof. Pietrobono (1) dà al mio giudizio questo significato: che io non ammetta l'uso del dialetto nella poesia e nella prosa colta; e mi ricorda il miscuglio dialettale omerico, con erudizione alquanto remota, quando poteva semplicemente citare ciò che io stesso ho scritto più volte (2) per difendere il dialetto e il miscuglio dei dialetti. Ma no: quel « *Zvanî* » mi spiace come mi spiacciono di frequente le onomatopee ornitologiche del Pascoli, non perchè dialetto, ma perchè mi sembra un modo alquanto comodo e semplicistico di risolvere il problema artistico, offrendo la materialità della cosa invece del suo spirito. Come mai il Pascoli, che freme e trema alla voce della morta,

(1) Si veda la citata *Lettera aperta del rev. prof. Pietrobono.*

(2) Si veda, tra l'altre, a proposito del Di Giacomo, in *Letter. d. nuova Italia*, III, 97-100.



alla voce di sua madre, può, nel medesimo istante, mettersi freddamente a contraffare quella voce e rimodularla dilettantescamente dentro di sè? Quella voce dovrebbe sentirsi dappertutto nella lirica, e non lasciarsi mai fissare nella sua determinatezza estrinseca e nel suo contorno preciso. È un « infinito » di angoscia e di nostalgia, che non bisogna rendere finito e tascabile. Il mio contradittore afferma che « quel *Zvanî*... ci sta d'incanto, specie se si pronunzia a dovere »; e così scopre egli stesso la sollecitudine di salvare, per virtù di pronunzia, l'effetto di quel ritornello. Che cosa dirgli? Io mi provai a pronunziarlo in tutte le più varie intonazioni; me lo feci perfino leggere da un amico, valente lettore di versi: e la stonatura mi parve e mi pare sempre gravissima. Forse, se lo sentissi pronunziare da lui, sarei vinto, e qualche lacrima mi sgorgherebbe; ma anche in quel caso mi resterebbe il dubbio di avere reso omaggio non alla virtù del poeta, ma a quella del bravo declamatore, che sa come si tappino i buchi o si scivoli sulle asprezze dell'espressione poetica.

Si dica lo stesso del: « Papà, papà, papà » dell'altra poesia *Un ricordo.* Qui il Gargáno anche osserva che io mi son « fatto lecito di associare ad una delle più soavi elegie pascoliane il ricordo di una canzonetta napoletana volgaruccia anzi che no ». Mi son fatto lecito? Si posseggono non so quante parodie di Omero e di Dante, anzi quasi non c'è verso di quei

grandi che non sia stato parodiato e cui non sia appiccato un ricordo buffo; eppure non mi accade mai di ricordarmene quando leggo Omero e Dante. Quella reminiscenza di opera buffa mi è stata suscitata, e comandata, a quel punto, dal Pascoli stesso, per l'imperfezione, pel vano sforzo, in quel punto, della sua arte. Che poi (come nota il precedente contradittore) « *Un ricordo* e la *Cavalla storna* seguiteranno a commovere i lettori anche quando noi saremo fatti vecchi, ecc. », sarà e non sarà: ma sono affermazioni con le quali il dibattito non fa un passo innanzi.

Per dare un piccolo e curioso e quasi scherzoso esempio del modo in cui il Pascoli tende a strafare, ho notato il mutamento del titolo dell'ottava *Neve* in quello di *Orfano*. Il Gargáno risponde: « Quel bimbo non è soltanto ora diventato orfano; lo era già prima, quando lo cullava sempre quella vecchia, che neppure allora era sua madre ». Perchè? La situazione della poesia è nel contrasto tra lo squallore nivale della realtà e il bel giardino della fantasia, la dura vita reale che quell'essere umano dovrà una volta affrontare e l'illusione in cui viene cullato. La vecchia può essere la nonna o la balia, e lasciar presupporre vivente o morta la madre. Tutto ciò non cangia nulla all'essenza poetica dell'ottava. Il nuovo titolo lagrimoso, che richiama una sventura alquanto contingente e individuale del bambino, mi sembra che impicciolisca e non rafforzi.

L'altro contradittore mi fa notare che io ho sbagliato nel parlare, a proposito della poesia



*Il sogno della vergine*, della culla come di una culla reale, laddove è una culla metaforica. E ha ragione, e lo ringrazio di avermi fatto accorto della svista in cui sono incorso nello stendere i miei appunti; come anche di avermi avvertito (altra svista) che le strofe di *Un ricordo* sono composte di dieci e non di nove versi. Correggerò. Ma ciò non tocca il punto sostanziale della mia critica, che sta nel notare la soverchia accentuazione data alla figurazione metaforica o no che sia (e peggio ancora se metaforica) della culla: « Si dondola, dondola, dondola » ecc., e l'eccessiva dilatazione in una lunga poesia di un motivo (i figli non nati), del quale un gran poeta avrebbe fatto appena un incidente e un tocco, che in questa sua rapidità sarebbe rimasto indimenticabile. — Così nella poesia: *I due cugini*, io credo che dopo la strofa:

> Tu, piccola sposa, crescesti:
> man mano intrecciavi i capelli,
> man mano allungavi le vesti, —

l'altra che segue:

> Crescevi sott'occhi che negano
> ancora; ed i petali snelli
> cadeano: il fiore già lega;

sia uno stento d'immagini, che ottenebra e non potenzia le immagini della strofa antecedente. Il mio contradittore vuole che il Pascoli, in quella seconda strofa, faccia sorgere accanto alla bambina « l'immagine della madre, con quel suo

sentimento di grande delicatezza, ond'è mossa a desiderare, come tutte le mamme, che la figliuola le resti sempre piccina », sentimento che « fa eco e si sostituisce al desiderio inespresso e ormai inesprimibile del piccolo morto ». Sarebbe un parallelismo artifizioso e una lambiccatura; e, a ogni modo, si veda se tutto ciò è poi detto con la frase oscurissima:

> Crescevi sott'occhi che negano
> ancora...

Il metodo ermeneutico qui adoperato dal mio contradittore mi ricorda quello di un erudito campano, il quale, una trentina d'anni fa, intestato che Pier della Vigna fosse nato a Caiazzo, avendo trovato colà alcuni frammenti di marmo con le lettere *nus M.*, *aul*, *reas f. r.*, coraggiosamente integrò: « *Domi*nus M*agister Petrus de Vinea Magne Imperialis* Aul*e Protonotarius* E*des Marmo*reas F*ecit* R*estituit* »; e pretendeva aver ragione contro il Capasso, che non gli menava buona la troppo abbondante integrazione. — Vuole ancora il mio contradittore che « il cadere dei petali snelli, della fiorita d'ali che la rassomigliava a un lucherino, esprima un nuovo dolore per il morto, che vede cadere quello che in lei principalmente amò »: come se il pasticcio di metafore, onde le metaforiche ali diventano petali di fiori, accresca, e non piuttosto confonda, le belle e dirette immagini dell'intrecciare man mano i capelli e dell'allungare man mano le vesti. Vuole, inoltre, che « la pennellata sobria



e pudica del 'fiore che lega' dica come la fanciulla cominci a diventar donna e annunzî quel 'nuovo seno' che il bimbo ignora »: come se, sempre dopo la prima bellissima strofetta, ci volesse il vieto paragone del fiore per fare intendere il formarsi della bambina a donna. — Ma perchè non essere schietti e non confessare la semplice e prosaica verità? Al Pascoli, dopo la prima strofetta uscitagli di getto, mancò la vena; e, non sapendo come riempire la seconda, che pure il prefisso schema strofico richiedeva, continuò alla peggio nella primitiva redazione:

> Crescevi, come erba nel prato.
> I petali dai ramoscelli
> già caddero, e il fiore ha legato [1].

Questa strofetta, assai scialba e sciatta, non poteva contentarlo; e procurò di rabberciare, sostituendole quella che abbiamo or ora esaminata. Ma il lavoro di rappezzo poetico non gli riuscì, come non riesce ora il rappezzo critico al suo difensore.

E lascio d'inseguire altri particolari, e mi restringo ad osservare che il mio contradittore ha frainteso il mio pensiero circa i metri, quando ha creduto che io volessi stabilire che un soggetto non può essere trattato se non in una determinata forma metrica, mettendo in rapporto i metri in astratto e i soggetti in astratto. Tutti sanno

---

[1] Con questa variante la lirica *I due cugini* fu pubblicata la prima volta nel *Marzocco*, a. I, n. 20, 14 giugno 1896.

che io ho sostenuto sempre l'opposto, e ho negato ogni valore alla dottrina metrica come fondamento di giudizio estetico [1]. Io ho inteso sempre parlare della disarmonia di molte poesie del Pascoli, la quale dalla disarmonia nel metro si stende a quella nelle proporzioni del componimento e nelle accentuazioni delle immagini, alle materialità inopportune, e via dicendo; e, se ho parlato di queste cose come distinte, l'ho fatto per semplice espediente espositivo o didascalico. L'osservazione enfatica che « Dante nella terzina ha gittato il bronzo di Farinata, l'odio di Ugolino, la timida preghiera della Pia e il volo dell'aquila portata da Cesare », può fare effetto sui profani, ma lascia freddo chi come me ha sempre affermato che non solo ogni terzina è diversa da ogni altra terzina, ma ogni verso da ogni verso, anzi ogni parola da ogni altra parola, anche quelle che il vocabolario pone come identiche: l'« amore » di Francesca, nelle terzine: « Amor che a cor gentil » ecc., (dice benissimo il mio amico Vossler) non è una stessa parola tre volte ripetuta, ma sono tre parole diverse.

Tanto il Gargáno quanto il Pietrobono e il dottor Rabizzani si meravigliano che io, dopo avere approvato come belle alcune descrizioni nei poemetti georgici del Pascoli, resti perplesso sull'insieme e mi domandi: « Dov'è il mondo interno del poeta? ». « Ebbene, in questo caso

[1] Si veda, per es., *Problemi di estetica*, pp. 163-66.



(scrive, e più efficacemente degli altri due, il Rabizzani, a cui do la parola) il mondo interno del poeta è proprio il mondo che sta fuori di lui e che solo per opera d'intuizione vien riprodotto. Dinanzi alla cosa veduta c'è l'occhio che vede e modifica inconsciamente e sceglie scientemente eliminando la scoria delle impressioni inutili per far luogo solo a quelle che possono determinare la sua visione. Così la descrizione è obbiettiva per gli elementi che la costituiscono, ma subiettiva per il modo nel quale sono costituiti. Ed è inutile cercare dietro ad esso una corrispondenza morale propria del poeta; tanto varrebbe cercare i regni celesti oltre la zona fisica del padiglione costellato. C'è nella nostra coscienza estetica un residuo di simbolismo per il quale la natura ha diritto di vivere nell'arte solo a patto che un'allegoria la giustifichi ». Perfettamente d'accordo nel principio che non bisogni cercare nelle poesie l'allegoria, e che, se un residuo di allegorismo resta in fondo alla coscienza estetica, occorra liberarsene, io non sono poi d'accordo nel credere al valore delle descrizioni oggettive in poesia. Se una descrizione non è soggettiva, ossia non ha afflato lirico (e s'intenda pure la lirica in tutte le sue gradazioni fino alla ironia e allo scherno), non è poesia. E poichè questo afflato lirico non manca in molti punti dei poemetti georgici del Pascoli, io li ho ammirati; e poichè non li investe tutti (pel solito difetto che è in lui di perdersi nei particolari e nelle sottigliezze), ho notato in quei poemetti

il miscuglio di un poeta vero con un verseggiatore e descrittore meramente virtuoso.

Nel giudizio sui *Poemi conviviali*, anche il Pietrobono riconosce esatta la caratteristica da me data dell'atteggiamento spirituale tutt'altro che omerico, anzi sommamente raffinato, del Pascoli; e solamente crede che io faccia di ciò un rimprovero al Pascoli, il che non mi è mai passato pel capo. Io ho insistito invece sul modo di concezione e composizione di quei poemi, che sembrano mucchi di frammentini delicati: è tutta carne molle, e manca l'ossatura; di qui la scarsa loro efficacia. Chi ripensi, per esempio, ai *Sepolcri* del Foscolo, intenderà ciò di cui lamento la mancanza nel Pascoli. E quando il mio contradittore si duole che nè io nè altri abbia osservato « che lungo e che grande amore debba esser costato al Pascoli la ispirazione di quei suoi *Poemi conviviali*, in cui rinovera, analizza e rivive a una a una ordinatamente le età di Omero e di Esiodo, quella dei tragici greci nei *Poemi di Ate*, quella dell'arte plastica in *Sileno*, i pensamenti di Platone nei poemi di *Psiche*, e ci denuda l'anima dell'età di *Alessandro*, di *Tiberio*, dei popoli di Oriente in *Gog e Magog*, e finalmente canta l'annunzio dell'êra novella cristiana, nella quale tutte le altre si assommano e confluiscono a produrre la civiltà moderna », — sono costretto a rispondere ancora una volta, che egli dimentica un principio di critica, pel quale la ricchezza di erudizione, l'ordine storico sapiente, la giustezza del colore storico, e via dicendo,



sono cose tutte estranee all'arte; tanto vero, che si trovano anche in poeti mediocri, i quali, incapaci di scrivere dieci bei versi d'amore, sono poi resistentissimi nel comporre trilogie e decalogie di drammi, cicli di poemi e leggende di secoli, con relative annotazioni storiche dottissime.

Senonchè, qual è poi il giudizio complessivo e conclusivo che i miei contradittori hanno opposto a quello da me proposto e dimostrato intorno all'opera del Pascoli? Ho innanzi a me i parecchi articoli, che si sono pubblicati a proposito del mio studio; e cerco una conclusione diversa dalla mia, e non la trovo. Ecco il Rabizzani, che si dava pensiero di una mia possibile e probabile conversazione: « Pur non accettando le conclusioni a cui giunge il Croce nella crudità della formola e nel rigore dello spirito, dobbiamo ammettere il carattere frammentario dell'opera pascoliana. Il poeta ha un grande mondo, ma non è ancora riuscito ad esprimerlo compiutamente. Per ora, la sua sovranità è nell'abisso della sua mente. E quand'anche non riuscisse a farnela uscire, noi gliene daremmo il merito, sebbene l'Amiel abbia detto che *le génie latent n'est qu'une présomption: tout ce qui peut être, doit devenir, et ce qui ne devient pas n'était rien* ». Mi pare giudizio assai più severo del mio; e, se mai, ho paura che il dottor Rabizzani dovrà fare una penitenza più grossa della mia. Ecco la *Rivista di cultura* di don Romolo Murri, non certo avversa al

Pascoli e, a ogni modo, assai equanime»: Non dividiamo, a proposito del Pascoli, il giudizio recentemente datone dal Croce: giudizio giusto nella sostanza, se riguarda, nell'insieme, l'opera e l'ispirazione poetica del Pascoli, ma ingiusto per rapporto a molte particolari poesie. E vogliamo dire questo: che il Pascoli non ha una così ricca e possente ispirazione poetica che non gli venga mai meno nel suo molto versificare, nè un così fine e sicuro gusto da non dare al pubblico, della molta opera sua, se non quello che è finito o perfetto; ma, dall'altra parte, quello che il Croce concede di strofe e di brani di poesie, che sono di un vero e grande poeta, noi pensiamo si possa raramente estendere a poesie intere» (1). Non dividiamo; ma, viceversa, dividiamo. Un altro e temperato critico affaccia un dubbio, ma comincia col concedere: «Il Croce ha messo il dito sulla piaga: lo smarrirsi dell'ispirazione universale nel mare dei particolari è, presso il Pascoli, un caso non infrequente. Ma non sarebbe questo un segno de' tempi, non sarebbe la parte caduca dell'arte pascoliana, la quale vivrà egualmente ne' secoli ad onta di tutti i suoi difetti, ombra appena percettibile a petto ai suoi grandissimi pregi?» (2). Perfino il Pietrobono non sa dire altro circa il carattere generale della poesia del Pascoli se non che quella è «una gran bella

(1) *Rivista di cultura*, 19 maggio 1907.
(2) F. Pasini, nel *Palvese*, di Trieste, del 14 aprile 1907.



poesia»; lode che, nella sua indeterminatezza, potrei concedere anch'io. Perchè, se alla poesia del Pascoli non avessi riconosciuto valore, e molto valore, non le avrei fatto (questo è ben chiaro) l'onore di un lungo esame, e di questa non breve discussione, che ora gli ha tenuto dietro.

1907.

# III

# DODICI ANNI DOPO

## 1.

### Ancora sulla poesia del Pascoli [1].

Da una dozzina d'anni non avevo letto quasi più nulla del Pascoli, saziato dallo studio che un tempo feci delle cose sue per scrivervi intorno un saggio, il quale, quando fu pubblicato, nel 1907, parve, peggio che severo, ingiusto. E con curiosità ho tolto tra mano la scelta che delle poesie di lui ha testè curata il Pietrobono (*Poesie* di Giovanni Pascoli, con note di Luigi Pietrobono, Bologna, Zanichelli, 1918); con curiosità (prego il lettore di credermi) assai benevola, animata dal desiderio di scoprire nel Pascoli, dopo tant'anni, aspetti che allora potevo non avere scorti, e di giudicare, dopo tant'anni, con mente rinfrescata, non solo la poesia di quel

---

[1] Dalla *Critica*, XVII, 1919, pp. 320-28.

poeta, ma lo stesso giudizio mio. Il Pascoli non è più; e tra il tempo ch'egli ancora viveva e il presente sono accaduti tanti straordinarî avvenimenti, che hanno respinto assai indietro, nel remoto, gli anni anteriori al 1914, comprimendoli in un periodo già chiuso, quasi con lo stesso cangiamento di prospettiva che la Rivoluzione francese fece per gli anni anteriori al 1789. Ho levato dunque gli occhi verso il Pascoli come verso un autore del vecchio tempo (del « buon » vecchio tempo?), pel quale non si può non esser disposti a simpatia; e perfino l'averlo criticato nei giorni lontani accresceva il sentimento di simpatia, perchè anche questo mi formava un legame con lui, anche questo me lo faceva parte di una parte della mia vita passata. S'aggiunga che il compilatore del volume, il Pietrobono, ha molto amato il Pascoli ed è colto e fino ingegno, e m'invogliava perciò a rileggere quelle poesie sotto la sua guida bene informata, esperta ed affettuosa; e, a dir vero, per questo riguardo, non mi è toccata alcuna delusione, e credo che, posto che giovi adornare di comento le opere del Pascoli, non si poteva eseguir tale còmpito in modo migliore di quello tenuto dal Pietrobono, che non può esser tacciato se non forse di sottigliezza e ingegnosità eccessive, effetti di eccessivo amore.

Ma, pel resto, ahi, ahi, come la mia buona intenzione, la mia mite e sentimentale e malinconica disposizione d'animo, è stata presto tutta sconvolta! Come mi son sentito riprendere di



colpo dall'antica ripugnanza, e risospingere all'antica riprovazione, fatta più acuta e più violenta dalla stessa serenità con la quale mi ero messo a riconsiderare, dalla stessa aspettazione che avevo carezzata di poter temperare il mio antico giudizio o integrarlo col riconoscimento di alcune cose belle di quella poesia! E la riprovazione si è volta in isdegno, ricordando di aver letto su pei giornali letterarî, che è ormai venuto il tempo d'introdurre il Pascoli nelle scuole italiane, a modello o incitamento stilistico per la nuova generazione. Oh, no! Noi non abbiamo il diritto di propagare nella nuova generazione le malsanie e i vizî nostri; non abbiamo, in ogni caso, il diritto di toglier d'innanzi ad essa quelli che la tradizione dei secoli ha consacrati classici, per surrogarvi gl'idoli delle nostre fuggevoli esaltazioni, dei nostri morbosi sentimentalismi, e dei nostri capricci.

Ciò che altra volta ebbi a notare, ciò che sempre mi era sommamente spiaciuto nei versi del Pascoli, e mi aveva fatto dubitare della sua virtù poetica, mi s'è ripresentato subito agli occhi, appena aperto il volume, alle prime pagine. È quasi la caratteristica della sua arte: il dissidio tra ritmo e metro: il ritmo del sentimento che richiede un certo andamento, che s'intravvede, si presente, si attende, e il metro che gliene dà un altro. Donde anche, introdotta questa prima scissione nell'inscindibile, il compiacersi nel particolare per sè fuori della nota fondamentale, e, per un altro verso, caricare il tono per ottenere

l'effetto cercato: disarmonia ed affettazione. Vedo che il comentatore insiste su ciò, che la poesia del Pascoli è poesia di dissidio; e teorizza che «il dubbio è uno stato d'animo anch'esso, e il poeta che n'è vittima, e vuol essere sincero, bisogna pure che, come sente, così si esprima, e non rifugga dall'apparire nel tempo stesso ottimista e pessimista, ecc.». E starebbe benissimo, e non ci sarebbe niente da ridire, se si trattasse solo di contrasti psichici; ma i contrasti psichici debbono, in arte, essere composti in armonia estetica: ciò che l'uomo divide, e ciò che divide l'uomo, la dea dell'arte congiunge. Che è poi per l'appunto quel che al Pascoli, per infelicità d'ingegno, non veniva mai fatto.

Si tagliò da una siepe — era un mattino
triste ma dolce — il suo bordone, e, volta
la fronte, mosse per il suo cammino.

Si sente che lo scrittore vorrebbe esser semplice, ma la terzina, invece, si gira e si dondola, come compiacendosi di sè stessa. Si noti quel «volta la fronte», che atteggia il personaggio come un attore, che prende a rappresentare la sua parte. E non pago di aver dato quest'atteggiamento, lo scrittore vi calca sopra:

Sì: mosse.

Al che il comentatore: «Si accorge di aver adoperata una parola forse superba, e la ripensa come per correggerla; ma trova invece che non la sua superbia, ma la verità glie l'ha posta sulle



labbra, e la conferma». Ora, veramente, non si vede qual superbia ci sia nel «moversi per il proprio cammino»; ma ben si vede che il Pascoli ha «ripensata» la sua parola, ossia, al solito, l'ha vezzeggiata, compiacendovisi.

E quella era la siepe folta
d'un camposanto, ed era il camposanto,
quello, dove sua madre era sepolta.

Affettazione di semplicità che s'impaccia nelle ampie pieghe del verso e della strofa, e affettazione di sentimentalità, in quella fantasia del bordone, tagliato dalla siepe, e proprio da quella del camposanto, e proprio del camposanto in cui giaceva la madre morta.

D'allora ha errato. Seco avea soltanto
il suo bordone. E qua tese la mano,
e qua la porse. E ha gioito e pianto.

Solennità apparente, vuoto sostanziale, tutte frasi generiche che paiono dire grandi cose e dicono nulla. E le frasi generiche continuano nella terzina che segue:

E vidi il fiume, il mare, il monte, il piano:
tutto...

Sì, tutto, perchè non ha visto niente di particolare e di significante.

e a tutto era più presso il cuore
di quanto il piede n'era più lontano.

Sentimento, che potrebbe esser vero, ma è reso in forma di antitesi, e perciò falsato in un gio-

chetto. Invece di sentirci riempire l'animo da quel sentimento, ci soffermiamo ad analizzare, con lo scrittore, il giochetto.

Così si va innanzi sino alla fine: peggiorando, perchè il bordone mette poi foglie, germina, radica, e, senza diventare simbolo vivente, s'ingoffisce in cattiva allegoria.

Il secondo componimento del volume è quello de *Le ciaramelle*. Chi non sente come liquefarsi l'anima al loro suono? Ma appunto chi questo sente, chi è preso da un soave palpito al riudire le ciaramelle, palpita così perchè non è lui una ciaramella, ma un'anima, che, ormai diversa e matura, è riportata alle immagini e alle commozioni della fanciullezza. Ricordo la vigilia di Natale, evocata dal Di Giacomo in una sua lirica d'amore: la Napoli, verso sera, tripudiante, rumoreggiante, piena di lumi, guardata dal poeta dal mezzo della collina, che le sovrasta. Ci sono anche le zampogne:

Saglieva 'a dinto Napule, nzieme, cu tanta voce,
cunfusa 'int' a na nebbia na luce 'e tanta lume:
sentevemo 'e zampogne, c' 'o suono antico e ddoce
jenghere ll'aria, e tutti sti voce accumpagnà...

Ma il Pascoli si fa lui ciaramella, e ciaramelleggia con esse:

Udii tra il sonno le ciaramelle,
ho udito un suono di ninne nanne.
Ci sono in cielo tutte le stelle,
ci sono i lumi nelle capanne.



Sono venute dai monti oscuri
le ciaramelle senza dir niente;
hanno destata nei suoi tuguri
tutta la buona povera gente...

Una filastrocca tutta ripetizioni di concetti, arguzie, insistenze, affanno, piagnucolamento: una bruttura.

E sorvolo sul terzo componimento (*La voce*) — quello di « Zvanî », — perchè l'altra volta già ne mostrai la sconvenienza e sconcezza; e libo appena il quarto, in cui l'abbaiar di un cane a notte alta è chiuso in istrofe di questa spontaneità:

là nell'oscura valle dov'errano
sole, da niuno viste, le lucciole,
sonava da fratte lontane
velato il latrare d'un cane;

e, in tanto artificio e scontorcimento e ballonzolamento, il cane abbaia davvero, fa bau-bau:

Va! va! gli dice la voce vigile,
sonando irosa di tra le tenebre...

E, infine, incontrandomi nel quinto componimento (*Valentino*) — con le galline che schiamazzano: « Un cocco! Ecco ecco un cocco un cocco per te! », — mi arresto e non procedo oltre.

Cioè, smetto di percorrere ordinatamente il volume e lo sfoglio qua e là; e su qualunque cosa poso l'occhio, ritrovo le stesse affettazioni. Ecco il tanto celebrato *Aquilone*: nel quale lo scrittore vorrebbe ritrarre un momento della

propria vita di fanciullo, risvegliatosi nel suo ricordo alla vista di una bella mattina, piena di sole, che lo riconduce ad altra simile di quei tempi lontani. Ma la sua incapacità a fecondare un motivo poetico, sì che produca la propria forma, si dimostra qui chiara dal suo ricorrere (cosa che è sfuggita al Pietrobono) a una forma bella e fatta, all'*Idillio maremmano* del Carducci. Il canto del Carducci comincia:

Col raggio del mattin novo ch'inonda
roseo la stanza, tu sorridi ancora
improvvisa al mio cuore, o Maria bionda!

E il Pascoli, sebbene col solito tono di apparecchio e d'affettazione, comincia allo stesso modo:

C'è qualcosa di nuovo oggi nel sole,
anzi d'antico: io vivo altrove, e sento
che sono intorno nate le viole.
Son nate nella selva del convento
dei cappuccini...

Il Carducci termina:

Meglio era sposar te, bionda Maria!
Meglio ir tracciando . . . . .
Meglio oprando obliar . . . . .

E il Pascoli:

Meglio venirci ansante, roseo, molle
di sudor, come dopo una gioconda
corsa di gara per salire al colle!
Meglio venirci con la testa bionda,
che poi che fredda giacque sul guanciale,
ti pettinò co' bei capelli a onda
tua madre... adagio, per non farti male.



Ma le parole del Carducci sono schiette, il tono eguale; e quelle del Pascoli una sequela di abilità da virtuoso, frigidissime: versi troppo vibrati non si sa perchè, specie il terzo di ciascuna terzina; versi che, non si sa perchè, fanno spicco:

tra le morte foglie
che al ceppo delle quercie agita il vento;

immagini leziose, come l'aquilone che s'innalza:

s'innalza; e ruba il filo dalla mano,
come un fiore che fugga su lo stelo
esile, e vada a rifiorir lontano;

e falsità di ritmo e leziosaggini, che impediscono alle più gentili immagini di acquistare la loro musica:

Si respira una dolce aria che scioglie
le dure zolle, e visita le chiese
di campagna, ch'erbose hanno le soglie (*bello!*):
un'aria d'altro luogo e d'altro mese
e d'altra vita: un'aria celestina
che regga molte bianche ali sospese (*troppo*
[*cincischiato!*)...

E tutto il componimento ha un aspetto di congegnato, di preparato («Sì, gli aquiloni! È questa una mattina Che non c'è scuola...»), direi, di ginnastico, alienissimo della vera poesia.

E a proposito del Carducci e del Pascoli. Mi fu raccontato, da chi v'era presente (uno dei nostri più fini artisti), che un giorno il Carducci, trattenendosi in casa di amici e trovato sul tavolino

un volume del Pascoli, ne lesse qua e là ad alta voce alcune pagine, e poi, richiudendolo d'un colpo e posandovi su la mano, ammonì gli astanti: — Questa, non è poesia! — La stessa sentenza mi sale dai precordî, dopo avere riassaggiato le composizioni del Pascoli. Gridate contro di me quanto vi piace: questa, non è poesia.

E se non è poesia, eppure ha avuto tanta voga, ed ha ancora tanti ammiratori, donde la ragione della sua fortuna? Credo da ciò, che essa giunse opportuna: la grande poesia italiana, mercè i diversi ma del pari alti esempî del Manzoni e del Leopardi, era stata salvata dallo scompiglio romantico, e, mercè quello del Carducci, dalle mollezze dell'ultimo romanticismo. E l'esempio del Carducci operò anche sul D'Annunzio (non solo nel giovanile *Canto novo*, ma anche qua e là di poi) come freno, e come freno operò nel primo e nel miglior Pascoli (le prime *Myricae*): ma, più tardi nel D'Annunzio e più presto nel Pascoli, quel freno s'allentò, e proruppe in essi la letteratura decadente, che era in agguato dietro le loro anime, e l'uno e l'altro diventarono precursori e avviatori del futurismo. Il Pascoli, meno vigoroso del D'Annunzio, il quale ha avuto una sua forza di gioia sensuale, che è stata la sua sanità e si è guastato soprattutto con l'intellettualismo dell'eroico e ora del religioso; il Pascoli, che era disposto al sentimentalismo, doveva più gravemente soggiacere al decadentismo e futurismo, alla spinta analitica, alla



disarmonia, al disgregamento, alle smorfie e alle sconcezze dell'impressionismo inconcludente. E poichè la sua corruttela estetica prendeva per materia la pietà, la bontà, la tenerezza, la tristezza, la morte (diversamente dal D'Annunzio il quale si compiaceva di altre cose, che davano scandalo ai timorati), al Pascoli è stato possibile soddisfare in modo decente quel ch'era di malsano nelle anime timorate, e persino nei preti: — come, per un altro verso, il Fogazzaro è stato il D'Annunzio dei cattolici, ed ha scritto per le famiglie cattoliche il *Piacere* e il *Trionfo della morte* sotto i titoli di *Daniele Cortis*, di *Malombra* e di *Piccolo mondo moderno*.

Con quali aspettazioni abbiano accolto il Pascoli i cattolici si può vedere dalla prefazione stessa del Pietrobono, che è preso da quella condizione di lui tra la fede e l'incredulità, interpetrandola quasi presentimento di cielo, quasi persecuzione che il Signore faceva di un'anima, che ancora gli riluttava. E da essa si può vedere quanto potere il sentimentalismo, lo spirito di pietà e di carità, il desiderio e le esortazioni alla pace, della quale il Pascoli si era fatto professionale rappresentante, abbiano avuto sui cuori teneri, a segno da far dimenticare che tutto ciò in poesia non val nulla se non diventa poesia, ed è addirittura odioso quando procura di surrogare al mancante valore di poesia materiali valori di sentimento.

Così ora i decadenti, gli stilisti (che sono poi decadenti, perchè sol essi pensano allo «stile»:

i grandi, i classici lo hanno e non vi pensano), vorrebbero introdurre la poesia e la prosa del Pascoli nelle scuole, nelle scuole classiche, come ideale di finezza artistica; e i cuori teneri, nelle scuole elementari, come educatrici a gentili affetti, e i preti nelle loro, perchè non vi si parla di amore (di quell'amore che è persino nell'*Adelchi* e nei *Promessi sposi*!). Ma per le scuole elementari è proprio indispensabile il Pascoli? Non c'è di più vecchio e di meglio? Non c'è il poeta che facevano leggere a noi ragazzi, e imparare a mente, il buon canonico Parzanese, gloria di Ariano di Puglia? Se è necessaria per certi usi una poesia non poetica, una poesia pratica, quella del Parzanese fa sempre perfettamente al caso; e quasi mi vuol parere che essa dia, per questa parte, la realtà di ciò che il Pascoli invano si sforzò di raggiungere.

Volete onomatopee?

Suona, o campana, suona, o campana,
suona vicina, suona lontana.
Tu sei la musica del poveretto,
che nel sentirti piange d'affetto;
ei sol comprende la tua parola,
quando sonora per l'aria vola.
Dig din, dog don,
T'allegra, o povero, questo è il tuo suon!

Volete riproduzioni di movimenti?

Dote non ho nè panni,
e pur vo' farmi sposa.
Passati son tre anni
che la mia man non posa.



Ma il tempo via sen va,
e il caro dì verrà
che tanto il ciel sospira;
Filatoio, gira, gira.

Volete ninna-nanne?

Dormi. La bella luna
prende del ciel la via;
passa, e sulla tua cuna
un bianco raggio invia.
Pe' poveri Iddio vuole
che splenda luna e sole.
Dormi, fanciullo mio,
dormi, ti veglia Iddio.

Volete figurini di curati?

Zitto! Cessi lo strepito e 'l baccano:
chè! non vedete il nostro buon pievano?
s'inoltra passo passo il vecchierello:
traetevi il cappello.

E di poverelli?

Se vedete un vecchierello
d'occhi cieco e d'anni stanco,
senza scarpe nè mantello,
che alla figlia appoggia il fianco,
nel recinto del castello
date loco al vecchierello...

E di sventurati? Chi non ha lagrimato per la cieca del Parzanese?

Non mi dite che torna il mattino
a svegliare le cose dormenti;
non mi dite che d'oro e rubino
sono i lembi del cielo ridenti.
Il mio ciglio il Signor non aprio...
Deh! sia fatto il volere di Dio.

Ed era molto gentile, quella cieca:

> Quando sento il profumo d'un giglio,
> voi mi dite ch'è bianco qual neve.
> Com'è il bianco? — In pensier lo somiglio
> a quel senso che l'alma riceve
> quando ascolta sull'ala del vento
> d'un liuto il lontano lamento...

Che cosa mai sono venuto recitando? Vecchi suoni dell'infanzia, anche questi; ma, al tempo stesso, cosette modeste, adatte al loro pratico intento, ben intonate, che mi ridanno quel senso di equilibrio, che gli spasmodici ritmi del Pascoli mi avevano tolto: del Pascoli che (per dir tutto in una parola) in arte era un atassico, ossia non coordinava i suoi movimenti.

« *Quiconque ne sent pas ce defaut est sans aucun goût; et quiconque veut le justifier se ment à lui même. Ceux qui m'ont fait un crime d'être trop sévère, m'ont forcé à l'être véritablement et à n'adoucir aucune vérité* » (VOLTAIRE, commento sul Corneille).

## 2.

## IL « PAULO UCELLO » [1].

Il Pascoli lesse nel Vasari che Paolo di Dono dipingeva storie di animali, « de' quali sempre si dilettò, e per fargli bene vi mise grandissimo

[1] Dalla *Critica*, XVIII, 1920, pp. 60-64.



studio, e, che è più, tenne sempre per casa dipinti uccelli, gatti, cani, e d'ogni sorta animali strani che potette avere in disegno, non potendo tenerne de' vivi per esser povero; e perchè si dilettò più degli uccelli che d'altro, fu cognominato Paulo Ucello » (*Vite*, ed. Milanesi, II, 208). Lesse e fraintese, perchè il biografo non volle punto dire che Paolo amasse gli uccelli e gli altri animali e, non potendo farne acquisto, impedito da povertà, se li dipingesse per suo gaudio sulle pareti di casa, ma che amava dipingere uccelli ed altri animali (compresi leoni e serpenti e ogni sorta di brutte bestie) e che, non essendo in grado di possederne i vivi modelli, aveva adunato in casa sua quanti disegni potesse procurarsene. La notizia, data dal Vasari, si riferisce alla comune vita degli artisti, ed è psicologicamente comprensibile e naturale; ma lo stesso non si può affermare della interpetrazione o fraintendimento del Pascoli, perchè (si rifletta un istante) a quale verità psicologica risponderebbe questa surrogazione del dipingere al possedere? Chi desidera un uccellino reale, desidera qualcosa di pratico, e, non potendo ottenerlo, si dorrà o si rassegnerà; ma non troverà mai un equivalente o un sostituto omogeneo a quell'oggetto nell'attività artistica, che trascende l'uccellino come realtà vivente e si compiace nel proprio creare. Chi ama una donna, ama quella donna, la desidera, la brama; ma, se si mette a dipingerla, l'abbassa a materia o modello che si chiami, e, in quell'atto, trascende

il suo amore e ogni altra cosa terrena, ed è innamorato, non più di una donna, ma di un'idea. Tanto vero che raccoglitori e amorevoli curatori di animali domestici non sono mai i pittori di animali, ma le vecchie signorine e i vecchi celibatarî; e il pittore Dalbono, famoso in Napoli per la sua mania di riempirsi la casa di gatti, non dipingeva gatti, ma festosi paesaggi di Napoli.

Ma forse il Pascoli non fraintese per isvista di lettura, e volle deliberatamente fraintendere, ossia sul testo del Vasari ideò quella sua immaginazione di un Paolo Ucello, desideroso di avere uccelli in casa, e sfogantesi nel ritrarli, e tuttavia tornante sempre al suo desiderio. Perchè? Perchè quell'immaginazione gli parve commovente, leggiadra, tenera. Pensate un po'! Un gran pittore, che passa pel mercato, vede un fringuello in gabbia, rosso in petto e nero il mantello, che gli somigliava un fraticino di san Marco, vorrebbe portarselo a casa, ma non ha un grosso per comperarlo, e tira innanzi con quel mortificato desiderio nel cuore, e va alla sua opera della giornata, ma la sbriga il più presto che può, per tornare a casa e aggiungere ai tanti uccelli che ha già dipinti sulle pareti, ai tanti suoi desiderî insoddisfatti, là, sopra un ramoscello di melo, quel « monachino rosso ». Quanta gente non si lascia subito prendere da queste immaginazioni leggiadre, tenere, commoventi! Quanta? Moltissima: tutta la legione dei pascoliani, che, da alcune settimane in qua, stanno dando prova dei gentili sentimenti che



siffatte immaginazioni educano negli animi, e li dimostrano nelle loro mansuete, francescane parole, indirizzate a Sorella Critica! Ma quella moltissima gente è anche di facile contentatura; e, come si compiace nel verso che suona e non crea, così sdilinquisce per le immagini che paiono attraenti e sono vuote, vuote di schietto e profondo sentire. Che vi sia o non vi sia una realtà psicologica nell'atto attribuito a Paolo di Dono, essa non cura: si attiene alla superficie e scatta in entusiasmi, che altro non chiedono e non aspettano che di scattare.

Comunque, ideata quella prima arguzia o acutezza sentimentale, il Pascoli non si fermò. E perchè avrebbe dovuto fermarsi? Con lo stesso metodo, e con lo stesso buon successo, poteva foggiarne quante altre voleva. E immaginò che Paolo Uccello fosse terziario, e che nel suo irrefrenabile desiderio di un possesso terreno, fosse anche di quello tenuissimo di un uccellino, peccasse; e che, dunque, san Francesco gli apparisse, là, sulla parete, tra la sua pittura o dalla sua pittura, e lo rimproverasse e lo ammonisse, e lo purgasse di profani desiderî, e poi, andando via, attingesse dallo scollo del suo cappuccio briciole di pane e le spargesse per la campagna, e gli uccelli volassero a quel lieto convito, e Paolo, quetato alfine, si addormentasse nel suo sogno. La poesia s'innalzava così, a suo credere, a idealità francescana.

Tale fu, per chiunque abbia qualche pratica di poeti e poesia, la genesi di questo *Paulo Ucello*,

lodatissimo tra i componimenti del Pascoli. Ed è chiaro che non fu una genesi poetica, ma sentimentalistica, come di solito in quel tempo della produzione pascoliana, quando l'autore si era dato tutto in balia a certe sue impoetiche tendenze, incoraggiato e traviato da false lodi, specie da quelle di amici, che par si fossero proposto di addensargli intorno un velo e fargli perdere il senso della realtà, e un po' lo vagheggiavano attraverso quel velo, un po' celiavano sulle sue bizzarrie. Senonchè, la poesia non può nascere da intenzioni, per gentili che siano, perchè tutte le intenzioni sono, in questo caso, aride, unilaterali, astratte; ma nasce dalla piena umanità commossa, come suono tra i suoni, accordato con gli altri suoni, non mai tutta tenera o tutta gentile o tutta leggiadra. Anche la poesia dell'idealità francescana; della quale uno dei più vivi esempî che mi vengano ora a mente è un verso e mezzo di Tommaso Campanella, in un suo duro e nodoso sonetto, dove, ritratto l'orrore dell'umano egoismo, le lotte, le insidie, le calunnie, e, più di tutto, gl'infingimenti interiori per cui l'uomo « sè stesso annichilando si converte alfine in isfinge », improvvisamente esclama, come se gli si spieghi innanzi un lembo di paradiso:

Tu, buon Francesco, i pesci anche e gli uccelli
frati appelli!...

E, se si vuole un esempio più a noi vicino, ricorderò il sonetto del non professionale francescano Carducci, quel sonetto, in cui il poeta,



alla vista della fertile costa che pende dal Subasio, considera commosso sul piano laborioso, che al sol di luglio risuona di canti d'amore, Santa Maria degli Angeli:

Frate Francesco, quanto d'aere abbraccia
questa cupola bella del Vignola,
dove incrociando a l'agonia le braccia
nudo giacesti su la terra sola!...

Poichè la genesi non fu poetica ma intenzionale, o, come io dico, intellettualistica, il Pascoli non potè indovinare la forma poetica, la quale è tutt'uno con l'ispirazione, e nell'ispirazione è già delineata e mossa. E prese a stendere il suo estratto quintessenziale di tenerezze e dulcitudini e francescanerie in una forma artificiosa ed estrinseca, che è subito dimostrata tale dalla monotonia dell'intonazione, dalla semplicità troppo semplice, che in essa si osserva. Si desiderano prove di ciò? Come darle a chi non ha orecchio per sentire il tono falso? Come fissare in alcune parole ciò che è diffuso in ogni snodatura e spezzatura della sintassi, in ogni inflessione della voce? La critica (l'ho detto tante volte) ha un limite o un presupposto che si chiami: il presupposto che si abbiano occhi per ben vedere e orecchi per ben udire. Tutt'al più, essa può aiutare con qualche indicazione:

Dipingea con la sua bella maniera
sulla parete, al fiammeggiar del cielo.
E il monachino rosso, ecco, lì era,
posato sopra un ramuscel di melo.
Chè la parete verzicava tutta
d'alberi..

O anche:

Oh! non voglio un podere in Cafaggiolo,
come Donato: ma un cantuccio d'orto,
sì, con un pero, un melo, un azzeruolo.
Ch'egli è pur, credo, il singolar conforto
un capodaglio per chi l'ha piantato!...
Ma un rosignolo io lo vorrei di buono...

Un altro aspetto di questa forma, senza intimo freno, senza intima sua legge, e che ha accattato una legge dall'esterno, da un proposito della mente, da uno sforzo, da uno stento di vellicare i cuori teneri e tenerli in dolce spasimo, è il frazionamento nei particolari, le lungherie, le materialità inopportune. Il Pascoli, anche in questo caso, non ci risparmia nè le nomenclature di uccelli, nè le sensazioni fisiche, per es., dei becchi che beccano le miche sparse (« E, come un bruscinar di primavera, Rimase un trito becchettio sonoro »), nè il solito usignuolo onomatopeico, che, alla dipartita del santo, canta chiedendo « dov'era ito... ito... ito... ».

E conseguenza di ciò è la perplessità nel lettore, che non sa se il poeta scherzi o dica sul serio, se sia in un momento di festevolezza o non piuttosto di accoramento, se voglia dilettare con un rifacimento arcaico che susciti un sorriso, o se esprima un suo serio sentire. Che cosa è quel san Francesco, che favella con vocaboli e formole tolte di peso ai *Fioretti* e gestisce con attucci che mal traducono le pitture trecentesche? È una figurina grottesca, una caricaturina, un follettino, da divertir bimbi, o il santo del gran



cuore, che deve riempirci di riverenza? No: nella figurazione del Pascoli egli non mi riempie di riverenza e di amore, ma non posso dir neppure che mi diverta. E quale impressione, dunque, mi suscita?

Buona è codesta, color foglia secca,
tale qual ha la tua sirocchia santa,
la lodoletta, che ben sai che becca
due grani in terra, e vola in cielo, e canta...

E sminuiva, e già di lui non c'era,
sui monti, che cinque stelline d'oro...

Quale impressione? Non altra che quella, poco piacevole, della poesia stentata e sbagliata.

Sbagliata, ho detto; ma sbagliata dal Pascoli, e non già da un qualsiasi arfasatto: dal Pascoli che non solo era un letterato studiosissimo, ma era, o almeno era stato una volta, poeta, il poeta idilliaco e triste delle primissime *Myricae*, e di tempo in tempo aveva come un'apertura di cuore verso la campagna, gli uccelli, le modeste opere agricole e casalinghe, e un senso di gioia e di malinconia schiette. Di questo fondo spirituale di lui, guasto da sovrapposte cattive tendenze e dal cangiamento dello spontaneo nel professionale, si scorgono le tracce anche nel *Paulo Ucello*, particolarmente nel modo simpatico in cui egli ritrae (e. 2) la parete dipinta da Paulo, quella parete che verzicava tutta d'alberi, d'erbe, di fiori, di frutta, e qua vi si vedevano zappe e là falci, e qua l'aratura e là messi biondeggianti, e due bovi messi in prospettiva che parevano

grandi ed erano più piccoli di un leprotto che fuggiva nel primo piano. Peccato che anche qui la lamentela del tono turbi l'effetto, e la troppa semplicità tolga semplicità.

E questo è quanto si può onestamente dire intorno al *Paulo Ucello*. A coloro che oggi lo esaltano come un « capolavoro », come il « capolavoro dei capolavori pascoliani », una « purissima », una « divina poesia francescana », e insolentiscono contro di me perchè l'ho passato sotto silenzio, e mi tacciano di non « sentire la poesia », di poca « sensibilità » (o di poca morbosità), mi contento di rispondere: — Eh, via!

---

# APPENDICE

Da qualche accenno che è nelle noterelle critiche raccolte nella terza parte di questo volume, i lettori avranno agevolmente inferito che anch'esse fecero scandalo e suscitarono un uragano di proteste e d'invettive, maggiore e peggiore di quello che si ebbe nel 1907, quando fu pubblicato il saggio ristampato in primo luogo. Cosa naturalissima: nel dodicennio corso fra le due date si era maturato e svolto a pieno il « futurismo », del quale il Pascoli è, a mio avviso, da considerare precursore e promotore, nella nostra letteratura; e la reazione contro il mio giudizio, dopo tanta devastazione e perversione prodotta nel gusto, doveva essere, come fu, violentissima.

Una delle accuse che, in quel gridìo, risonava come un ritornello contro di me, concerneva la mia « insensibilità ». Confesso candidamente che dapprima non compresi di che cosa mai si volesse, con questa parola, lamentare in me l'assenza. Ma, con pazienza filologica ravvicinando i testi (e quali testi!), e cercandone l'interpetrazione, ho poi non solo compreso, ma, quel ch'è meglio, mi sono trovato affatto d'accordo con gli accusatori. Mi si tacciava, in fondo,

di essere « insensibile » alle seduzioni del pascolismo, del semifuturismo e del futurismo. Insensibilissimo: sono, per questa parte, addirittura un pezzo di marmo.

Dopo di ciò, non avrei niente da aggiungere, non parendomi che quella critica d'opposizione abbia apportato lume alcuno allo schiarimento dei problemi artistici da me trattati. Ma, poichè, per fortuna una rivista letteraria, *La ronda* di Roma, fu invogliata dalle mie noterelle critiche ad aprire una discussione o *referendum* sul Pascoli, che venne inserendo nei suoi fascicoli tra il 1919 e il 1920 (a. I, nn. 7 e 8, a. II, n. 1), mi piace rinviare i curiosi e gli studiosi a quelle pagine, che contengono molte cose istruttive e, nel complesso, confermano il mio giudizio. Anzi, come saggio di queste cose istruttive, trascriverò qui alcuni brani dell'articolo di uno di coloro che presero parte alla discussione, il Gargiulo, il quale ebbe, tra l'altro, il buon pensiero di spremere il succo dei principali studî sul Pascoli, pubblicati dopo il mio del 1907, e, diversamente dal mio, intonati ad ammirazione, o addirittura a commossa tenerezza, pel poeta romagnolo.

« È recente, solo di qualche anno fa, — scrive dunque il Gargiulo — lo scritto che cominciò a pubblicare nella *Voce* l'Onofri, sotto forma di commento estetico perpetuo alle poesie del Pascoli. Fu arrestato a mezzo delle *Myricae*. Quando mi occorse di leggerlo, tempo dopo, io dovetti candidamente domandare all'autore come avrebbe fatto a continuarlo, e qual vantaggio si sarebbe ripromesso per la fama del poeta, nel proseguire. Da quel che se ne vide, la negazione risultava pressocchè totale; d'altra parte, nel modo, talvolta perfino un po' ingenuo, con cui rari versi restavano additati all'ammirazione, non si riconosceva punto l'Onofri, che pur aveva dato prova di possedere, oltre quella sensibilità che conosciamo investita direttamente in saggi di poesia, scaltrite facoltà critiche. Discussi alquanto con lui anche i rari versi e, se mal non rammento, urtai infine contro un atteggiamento di resistenza passiva, se non d'indifferenza. Ma certo conclusi che per lo meno era passato dall'Onofri il quasi entusiastico momento di fiducia, che gli aveva dato lena per proporsi quel lunghissimo lavoro destinato a discriminazione e volgarizzamento delle bellezze pascoliane.



« Di R. Serra — del quale non mi esagero il valore critico, ma riconosco alcune buone per quanto disgregate disposizioni, — richiamiamo un po' il saggio sul Pascoli, del 1909. È da notare che il Serra, giustamente, fu detto un temperamento pascoliano; e forse quel saggio, da solo, basterebbe a provare le affinità. Ora, in tutta la parte negativa, che è ampia, le osservazioni giuste abbondano, nè certo l'amor dell'argomento riesce ad attenuarne l'acutezza. Si porta all'evidenza, nella parte positiva, la « mancanza di forma » del Pascoli, che sarebbe la « forma propria » di lui: i versi del poeta non si cantano, non si ricordano, non si citano, se non forse: *Romagna solatia, dolce paese*, ' che veramente è un bello e dolce verso '. ' E se noi, richiesti, dovessimo offrire in uno o pochi versi rappresentata quasi in iscorcio la virtù propria di lui, ci rifiuteremmo; per quanti ce ne potessero passare innanzi, sappiamo bene che di nessuno saremmo contenti a pieno. Anzi, dicendone e mostrandone ad altri, mi par che sempre si senta il bisogno di soggiungere a ogni tratto: a questo non badar troppo, non ti fermare su quel particolare; chè il poeta non è lì '. E dov'è mai? — dimandiamo al Serra, caduto in così profondo oblio del proprio

cosidetto umanesimo? È nelle cose: ' La poesia del Pascoli consiste in qualche cosa che è fuori della letteratura, fuori dei versi presi a uno a uno; essa è di cose, è nel cuore stesso delle cose '. Ed è lo stesso Serra che in altro scritto, in difesa della forma, o della letteratura, ebbe questo scatto: ' Le cose! tutto quello che c'è in me di meno ingrato si rivolta dispettosamente. Nulla è così vago, goffo, inconcludente, retorico, come le cose '. Le cose dunque; ed anche la persona; cioè, il Pascoli bisognava vederlo: ' È un poeta. Ogni timore, ogni inquietudine che la lettura poteva aver lasciato dietro di sè, subito cade; in lui non c'è falsità, maschera, posa, artifizio. Tali cose non esistono; non possono aver luogo in quest'uomo ch'io vedo. Altri potrà giudicare, pesare, classificare... '. C'è altro ancora, e forse di peggio, che tralascio, nello scritto del Serra; ma non mi è mai accaduto d'incontrarmi nella condanna di un artista concepita in una forma più cruda e radicale di quella che trascrivo: « Questa è la sua gran forza e la sua gran debolezza. Secondo che l'uomo accetti la poesia di lui per quello che è o per quello che vuole essere. Poichè se io accetto la poesia di lui, col significato ch'essa ebbe per lui quando la fece, se mi trasporto, come altri direbbe, nel suo punto di vista, allora il valore ne diviene incommensurabile: non è valore di cosa d'arte, ma di cosa viva ».

« Dove si arriva? Eppure il *Pascoli* del Cecchi, del 1912, ha queste parole nell'epilogo, che non sono meno preoccupanti di quelle ora riferite del Serra: ' Bisogna rifondere gli aspetti torbidi e contrastanti, nei quali questa poesia viene, mano a mano, rivelandosi, in un misterioso aspetto solo nel quale le sue contraddizioni, le sue incertezze, i suoi errori, si siano strutti all'ardore del nostro affetto, della comprensione nostra '. Osservavo, in una recensione che feci del libro nella vecchia *Cultura*, che in tale giudizio è ' come una confessione al lettore, la quale suona: l'aspetto misterioso, in questo libro, è rimasto misterioso; il mistero non è stato svelato '. Di quello studio dicevo in genere (mi permetto di autocitarmi, perchè resto precisamente a quel punto ora che l'ho riletto): ' È animato dalle più benevoli e indulgenti intenzioni; ma riesce ad una condanna, quasi tutta esplicita, in minima parte implicita, dell'opera pascoliana. Pare che il Cecchi abbia impegnato in questo suo studio tutta la propria sensibilità inventiva, che è molta, e i residui di un'antica simpatia pel poeta, che doveva essere ingenua, non criticamente illuminata. Pure, il risultato è quello che è, vale a dire negativo '. Non mancai di rilevare la sproporzione tra la parte negativa e quella che voleva essere positiva: ' Egli non si è neppure accorto che uno studio costituito in massima parte da una violenta negazione, e diretto, nel tempo stesso, ad una affermazione energica, doveva essere assai più svolto nella parte affermativa, anche sotto il rispetto che sembra puramente materiale, del numero delle pagine. Il Pascoli è, pel Cecchi, un poeta coperto da una corazza di falsità? Ha sotto la corazza una emotività delicatissima e nuova? Ebbene bisognava che lo studio critico riuscisse solidamente poggiato ed equilibrato sulla parte affermativa '. Concentravo naturalmente l'attenzione sulla parte del libro che voleva essere di sicura affermazione, dedicata ' alla definizione della particolarissima, intima ispirazione pascoliana, di cui poi quasi tutta l'opera del poeta sarebbe una deformazione '. Tale ispirazione centrale si risolveva pel Cecchi in una disposizione inizial-

mente sensuale, oggettiva, di pura dedizione alle cose, attraversata poi dal brivido del dolore e del mistero. E dovevo concludere: ‘ Lo sforzo grande, ma vano, del critico consiste nel rendere questo brivido ’. ‘ Ma ecco che il Cecchi, invece di svolgere e sciogliere fino all'evidenza l'asserito sentimento di dolore e di mistero, il quale resta, nei termini indicati, ancora sotto una forma schematica, dura ed ambigua; invece di trarlo alla vita piena, immergendo in esso le opere del poeta; impegna tutta la sua sensibilità inventiva, ed anche tutta la sua industria stilistica, nel ridurre quel dolore e quel mistero alle più fugaci ed inafferrabili espressioni: ad un brivido, un attimo, un baleno, e via dicendo ’. Il critico aveva paura di fermare il brivido; le poche citazioni restarono anch'esse sorde all'invito di rivelarlo. Sulla poesia che ha il privilegio del più lungo commento, la *Digitale purpurea*, io avrei ora curiosità di sentire da capo il giudizio del Cecchi ».

Così il Gargiulo. — Del resto, la lode ottenuta, e in parte ancora mantenuta, dalla poesia pascoliana, e la difficoltà di far prevalere un diverso e più pacato giudizio, richiamano moltissime altre vicende consimili della storia letteraria. Ci vuol pazienza innanzi alle asserzioni dei poco perspicaci e dei fanatici:

> A voce più ch'al ver drizzan li volti,
> e così ferman sua opinione
> prima ch'arte o ragion per lor s'ascolti.
> Così fer molti antichi di Guittone,
> di grido in grido pur lui dando pregio,
> fin che l'ha vinto il ver con più persone
>
> (*Purg.*, XXVI, 124-6).

Marzo 1920.

# INDICE


Avvertenza dell'editore . . . . . Pag. VII
I. Giovanni Pascoli . . . . . » 1
II. Intorno alla critica della letteratura contemporanea ed alla poesia di G. Pascoli. » 71
III. Dodici anni dopo . . . . . » 105
1. Ancora sulla poesia del Pascoli . . » 105
2. Il « Paulo Ucello » . . . . . » 118
Appendice . . . . . » 127

DATE DUE

~~9 SEP 26 1979~~

JAN 23 1980

JAN 23 1980

UPI-SPO-139 PRINTED

3 1236 00151 6379

G. F. STECHERT & Co.
(ALFRED HAFNER)
NEW YORK